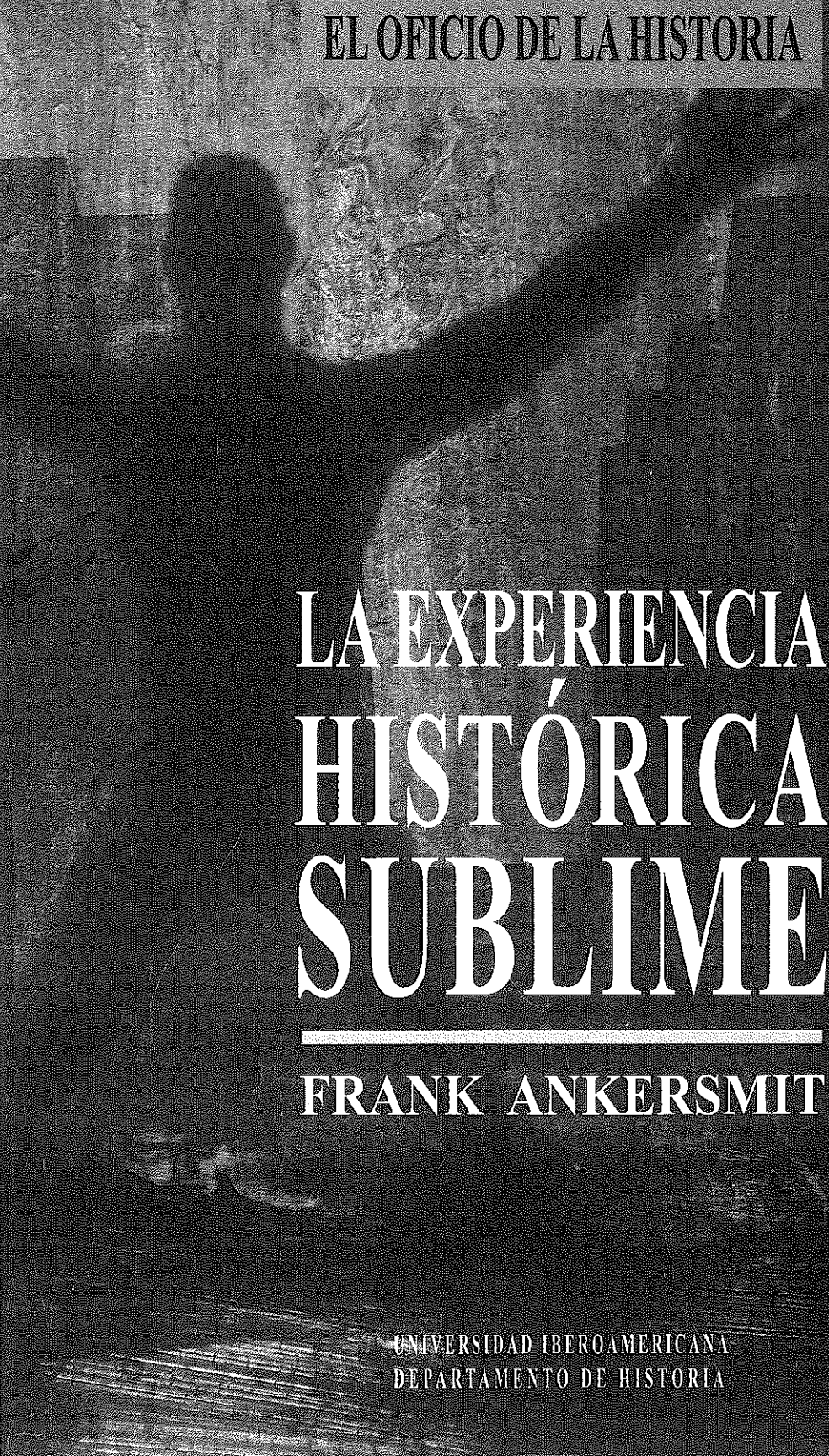
EL OFICIO DE LA HISTORIA



LA EXPERIENCIA HISTÓRICA SUBLIME

FRANK ANKERSMIT

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Frank Ankersmit

Nació en 1945 en Deventer, Países Bajos. Originalmente estudió física y matemáticas, carreras que abandonó para obtener las maestrías en Historia y en Filosofía; se doctoró en Filosofía en 1981. Desde 1974 trabaja en el Departamento de Historia de la Universidad de Groningen, donde a la fecha es profesor de historia intelectual y teoría de la historia.

Es autor, entre otros títulos, de *De navel van geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit* (El ombligo de la historia. Sobre la interpretación, la representación y la realidad histórica, 1990), *De historische ervaring* (La experiencia histórica, 1993), *Historical representation* (2001) *y Political representation* (2002).

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

José Morales Orozco
RECTOR

Javier Prado Galán
VICERRECTOR ACADÉMICO

Alejandro Mendoza Álvarez
DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE
HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN

Jane Dale Lloyd
DIRECTORA DEL
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Araceli Téllez Trejo
DIRECTORA DE PUBLICACIONES

Rubén Lozano Herrera
COORDINADOR DE PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Frank Ankersmit

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA SUBLIME

Traducción del neerlandés:
Nathalie Schwan

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Título original en neerlandés: *De sublieme historische ervaring*.
Groningen, Holanda: Historische Uitgeverij © 2007.

Este libro fue publicado con el apoyo de la Fundación para la Producción y Traducción de Literatura Holandesa. *Foundation for the Production and Translation of Dutch Literature* (NLPVF).

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO

La experiencia histórica sublime / Frank Ankersmit, traducción del neerlandés Nathalie Schwan.

1. Historia – Filosofía. I. Schwan, Nathalie. II. Vergara Anderson, Luis. III. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Historia. IV. Título.

D 16.8 A4718 2010

Diseño de la portada: Ana Elena Pérez y Miguel García

Primera edición: 2010

D.R. © Nathalie Hubertine Helene Marie Schwan (Tr.)

D.R. © Universidad Iberoamericana, A.C.
Prol. Paseo de la Reforma # 880
Colonia Lomas de Santa Fe
C.P. 01219 México, D.F.
publica@uia.mx

ISBN 978-607-417-116-7

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, conocido o por conocerse, sin el permiso previo por escrito de la editorial. *publica@uia.mx*

Librería virtual:
www.uia.mx/publicaciones

Índice

Presentación, por Luis Vergara 11
Preliminares 19

Introducción

La experiencia en la historia y en la filosofía 21
Del racionalismo a un nuevo romanticismo 24
Esbozo de este libro 27
Modo de empleo 29

1. Epistemología y experiencia

La marginación de la experiencia 31
Ilustración y romanticismo 34
Theory 36
La epistemología y la experiencia 39
El ataque de Rorty a la epistemología 43
Rorty entre Quine y Davidson 49
Semantic ascent 54
Conclusión 57

2. Los límites del trascendentalismo lingüístico

Introducción 59
Goethe, sobre la experiencia del color 60
Color, representación y experiencia 64
La cárcel del lenguaje 71

La experiencia del texto 80
El trascendentalismo y después 87
Subjetividad y objetividad 95
Conclusión 102

3. Huizinga y la experiencia del pasado

La ciencia, la historia, el artesano y el político 105
El constructivismo 108
Huizinga, sobre la experiencia histórica 116
Huizinga, sobre el lenguaje y la experiencia histórica 126
El otoño de la Edad Media 130
Conclusión 135

4. Fragmentos de una historia de la experiencia histórica

Introducción 139
Eichendorff y la estructura de la experiencia histórica 146
El *Querschnitt* como experiencia histórica 162
La experiencia histórica y la profesionalización de la práctica histórica 173
Benjamin, sobre el aura 180
Hacia una teoría romántica de la historia 194

5. Gadamer y la experiencia histórica

Introducción 197
Sobre la experiencia estética y la verdad 204
Gadamer, sobre Dilthey 218
La experiencia histórica *versus* la experiencia dialéctica 227
La experiencia, la verdad y el lenguaje 233
Conclusión 250

6. La experiencia histórica y la experiencia estética

Introducción 253
La experiencia estética pragmatista 255
La experiencia estética pragmatista y la experiencia histórica 265
Conclusión 273

7. La experiencia subjetiva: el pasado como elegía

Introducción 277
Una experiencia histórica 280
Descontextualización y autenticidad 291
Otra vez la subjetividad y la objetividad 296
Experiencia e imaginación 303
El ornamento 307
La rocalla como la realidad representable 314
El significado del rococó 319
Estados de ánimo y sentimientos como fuente de la experiencia histórica 324
Conclusión 331

8. La experiencia histórica sublime

Introducción 336
El historicismo y Nietzsche 337
Cuatro formas de olvidar 341
El deseo de ser y el deseo de conocer 344
Hegel, sobre el conflicto entre Sócrates y el Estado ateniense 350
El trauma y lo sublime 353
La disociación sublime del pasado 360
Trauma, sublimidad y el surgimiento de conciencia histórica occidental 371
El mito y lo sublime histórico 383
El frio corazón de la civilización 388

Epílogo. Nostalgia y experiencia histórica

Introducción 391
La velocidad del tiempo 393
Nostalgia y experiencia histórica 398
La correlación entre ambas variantes de la experiencia histórica 402

Índice analítico 404
Índice onomástico 409
Índice de las ilustraciones 415

PRESENTACIÓN

Luis Vergara

Frank R. Ankersmit nació en 1945 en la muy antigua ciudad medieval hanseática de Deventer en los Países Bajos. Actualmente es catedrático de Historia Intelectual y Teoría de la Historia en la Universidad de Groningen, institución a la que ha estado afiliado desde 1974. (Acostumbra decir que sus campos de trabajo son la estética, la filosofía de la historia y la filosofía política). Es autor de catorce libros, editor (o coeditor) de otros diez y ha publicado cerca de 150 artículos. Sus libros más importantes son *Narrative Logic. A semantic analysis of the historian's language* (1983); *The reality effect in the writting of history* (1989); *History and tropology. The rise and fall of metaphor* (1994; version en español: *Historia y tropología: ascenso y descenso de la metáfora*, 2004); *Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value* (1996); *Historical representation* (2001); *Political representation* (2002); y *Sublime historical experience* (2005). En 2007 fundó la revista *Journal of the Philosophy History*, de la que es el editor en jefe y de la que han aparecido ya siete números. Es miembro del cuerpo editorial de la revista *History and Theory* (la de mayor prestigio en el campo de la teoría de la historia), así como de *Rethinking History*, *Clio* y *Historiography East and West*. En marzo de 2006 visito México en calidad de profesor visitante de la Universidad Iberoamericana; durante su estancia dictó un seminario sobre su obra reciente y su trabajo de investigación en curso.

Como puede apreciarse en los títulos de sus libros, su primer foco de interés lo constituyó el discurso histórico, tanto en su inmanencia como en su relación con la realidad. Durante los años ochenta y noventa se le consideró un pensador posmodernista, y, como tal, polemizó con el historiador Perez Zagorin en las páginas de *History and Theory* en 1989-1990. Actualmente se niega a ser etiquetado de esa manera y deplora haber dado lugar para que así sucediera.

Sin abandonar en absoluto su interés por la teoría de la historia, hacia mediados de la década de los años noventa comenzó a incursionar de una manera muy fructífera en la teoría política desde la perspectiva de la estética. Encontró, en la noción de *representación,* un hasta entonces insospechado punto de contacto de ambos campos. Un lustro después publicó (con un año de diferencia) *Historical representation* y *Political representation,* ambas editadas por la Universidad de Stanford en formatos iguales, para resaltar así su carácter de "obras gemelas" (según la expresión empleada por Paul Ricœur al referirse a sus obras *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*). En 2005 hizo su aparición la versión original en inglés de *Sublime historical experience* (también editada por la Universidad de Stanford) que, a juicio de su autor, es su mejor obra desde *Narrative logic.* (Un resumen de esta última, "Seis tesis sobre la filosofía narrativista de la historia", se encuentra por cierto en *Historia y tropología*). La versión en neerlandés *De sublieme historische ervaring,* que ahora aparece traducida al español por Natalie Schwan y editada por la Universidad Iberoamericana, fue publicada por la Universidad de Groningen en 2007. Como el propio Ankersmit explica en sus observaciones preliminares, la versión en neerlandés mejora en varios aspectos la versión original en inglés y, mucho más importante, ofrece dos capítulos (los primeros) completamente reescritos y una conclusión nueva que, por una parte, viene a constituir una continuación del último capítulo del libro y, por otra, refuerza la integración de éste con los anteriores.

En los años setenta y ochenta del siglo xx alcanzó su apogeo la culminación del *linguistic turn* con la radicalización de un idealismo lingüístico que reducía toda realidad a discurso, con el consecuente rechazo de una referencia a lo extralingüístico; referencia imposible por ser la actividad lingüística –el discurso– cerrada sobre sí misma y por ello carente de exterioridad. En este modo de pensar todo es sentido, no hay "presencias", ni "materialidades", si no es como efectos (proyecciones) del sentido.

Hoy día este modo de pensar parece haber sido históricamente superado, aunque un juicio de esta naturaleza es aún un tanto atrevido. Los indicios, empero, son ya abundantes: "presencia", "materialidad", "corporeidad", son hoy día categorías que tienden a volverse dominantes en las ciencias sociales y en las humanidades. Hablaríamos así de una era del pensar poshermenéutica y postextualista que privilegia la experiencia sobre el lenguaje, la presencia sobre la interpretación, lo material sobre lo formal. Desde hace algún tiempo ya Hans Ulrich Gumbrecht ha venido hablando del "colapso de la hermenéutica", y su libro *Producción de presencia* (2004)[1] conforma una especie de

[1] Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir,*

manifiesto del nuevo orden de pensamiento al que nos estamos refiriendo. *La experiencia histórica sublime* puede ser entendido como expresión de este nuevo modo de pensar en el ámbito de la teoría de la historia.

Ankersmit leyó con admiración la crítica a la epistemología que emprendió Richard Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979),[2] aunque lamenta que no haya abandonado la mediación de la filosofía del lenguaje. Ankersmit encuentra que lo común a cualquier proyecto epistemológico es el esquema sujeto-objeto y propone sustituirlo precisamente por lo que media entre estos polos epistemológicos: la experiencia. Pero no cualquier noción de experiencia permitirá superar el esquema sujeto-objeto; en concreto, el concepto empirista de experiencia vuelve a remitir de inmediato a él. El empirismo es, de hecho, una epistemología en sí mismo. Es aquí donde Ankersmit echa mano de la noción de lo sublime elaborada por una pluralidad de autores en los siglos XVII y XVIII, entre los que destacan Edmund Burke (*Una indagación filosófica de lo sublime y lo bello*, 1757) e Immanuel Kant (*Crítica del juicio*, 1790) y arriba así a la de la experiencia sublime. Connota ésta la inefabilidad de la inmediatez radical, de la pura presencia, y también la paradoja de la simultaneidad del placer y del dolor. En el caso de la experiencia histórica, se trata de la presencia del pasado que pervive en objetos –huellas o vestigios, en general– que a un tiempo pertenecen al pasado y al presente y que permiten al historiador, si es leal a su propia experiencia –a sus sentimientos y emociones–, experimentar de manera directa, no mediada, el pasado. En esto, Ankersmit sigue de cerca a su compatriota Johan Huizinga, quien, cuando en 1902 asistió a una exposición de pintura flamenca, experimentó este contacto directo con el pasado (en particular en la contemplación de cuadros de los Van Eyck y de Rogier van der Weijden) y recibió de esta (sublime) experiencia histórica la inspiración para la escritura de su obra más conocida, *El otoño de la Edad Media* (1919). A este respecto escribe Ankersmit:

> Los historiadores deben aprender a confiar en sus sentimientos más íntimos y más privados en aquellas raras ocasiones en las que les es concedido lo que Huzinga nombró "la gracia de la experiencia histórica". Deben caer en la cuenta de que el mejor, más sofisticado y más afinado instrumento del que disponen para la comprensión del pasado son ellos mismos y su propia experiencia, siempre y cuando esta experiencia no

tr. Aldo Mazzucchelli, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2005 (2004) [*Production of Presence: what meaning cannot convey*].

[2] Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, tr. Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1983 (1979) [*Philosophy and the Mirror of Nature*].

se vea contagiada por las epidemias historiográficas disciplinarias que han infectado a la mayor parte de sus colegas (p. 67).*

Se comprenderá que si los "sentimientos más íntimos y más privados" son constitutivos de la experiencia histórica como Ankersmit la está entendiendo; ésta es eminentemente subjetiva, al grado de que habla de la "privatización del pasado" (p. 4).

Al llegar a este punto (si no es que antes) es muy posible que el lector recuerde el episodio del brusco, vívido, recuerdo de un momento muy pretérito suscitado por la experiencia, en el presente, del sabor de una magdalena, narrado por Marcel Proust al inicio de *En busca del tiempo perdido.* (Ejemplo paradigmático y trillado –*hackneyed*–, al decir de Ankersmit). Nuestro autor lo introduce con motivo de la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria, siendo la primera la que remite a recuerdos convocados de manera consciente y deliberada en los que necesariamente contemplamos el pasado desde la perspectiva del presente, en tanto que la segunda se refiere a aquellas inesperadas "invasiones meteóricas del pasado en el presente" (p. 187). Se trata, en efecto, de experiencias sublimes; sin embargo, lo que Ankersmit quiere destacar al respecto, siguiendo a Walter Benjamin, es que las experiencias sublimes poseen un componente de memoria, aun cuando sean de momentos, circunstancias y atmósferas que tuvieron lugar mucho antes de nuestro nacimiento. (De hecho, en una nota, Ankersmit apunta que esto evoca naturalmente las tesis platónicas expuestas en el *Menon* sobre los conocimientos que ya desde siempre hemos tenido).

Las implicaciones de esta manera de entender la experiencia histórica –y, como habrá de decirse en un momento, la conciencia histórica– son mayores que lo que puede apreciarse al tomar conocimiento de ella por primera vez. Ankersimit insiste, en contra de todo lo que suele enseñarse a los historiadores en formación, que hay que ignorar deliberadamente tanto el contexto del momento del pasado que se estudia como el del propio historiador: estos contextos constituyen mediaciones que destruyen la inmediatez de la auténtica experiencia histórica. Por otra parte, dada la naturaleza epistemológica de la noción de verdad, Ankersmit la disocia de la de experiencia sublime. Desde la perspectiva en la que se ha colocado Ankersmit, esto resulta fácil de comprender: a diferencia de lo que ocurre en las posturas pantextualistas, para él la experiencia antecede al lenguaje y la verdad se predica de enunciados de naturaleza lingüística. Una vez más, es el carácter inmediato, directo, no

* Todas las citas que empleamos de aquí en adelante provienen de *Sublime historical experience,* con traducción nuestra.

mediado (no lingüístico) de la experiencia sublime el que no permite que ni siquiera se formule la pregunta concerniente a la verdad de la misma.

La experiencia histórica sublime, como Ankersmit la entiende, no viene desde luego a ser un sustituto de la práctica historiográfica (aunque la antecede y puede aportar la motivación profunda para emprenderla). Constituye la respuesta a la pregunta sobre el origen y la naturaleza de la conciencia histórica, esto es, a la pregunta por cómo surge la noción misma del pasado histórico. Ankersmit entiende la conciencia histórica moderna como la diferencia entre la perspectiva del pasado y la realidad del presente (que se corresponde a la que se da entre las intenciones de los actores sociales y los resultados no anticipados de sus acciones). Pero en el plano más fundamental, más originario, de la experiencia histórica sublime lo que se da es la paradoja de la pérdida y la inmediatez. Nos hemos referido ya a la inmediatez; la pérdida es, ante todo, por supuesto, la del pasado. Pero también la del lenguaje como *espejo de la realidad.* Donde hay lenguaje –como necesariamente es el caso del relato histórico– no hay la inmediatez de la realidad y donde hay ésta no hay lenguaje: "En tanto nos es dado fiarnos aún del lenguaje, hemos perdido parte de la realidad; y en tanto tenemos acceso a la realidad, hemos perdido al lenguaje como nuestro fiable y disponible espejo de la naturaleza y de la realidad" (p. 176). Con una realmente espléndida fórmula, Ankersmit expresa lo trágico de la pérdida del pasado: "Uno se ha convertido en lo que uno ya no es" (p. 333). Cabe señalar aquí a este respecto que Ankersmit –al igual que su compatriota Elco Runia– encuentra un notable paralelismo entre la noción *psicológica* de lo traumático y la *filosófica* de lo sublime: "lo traumático puede ser visto como la contraparte psicológica de lo sublime, y lo sublime puede ser visto como la contraparte filosófica de lo traumático" (p. 338).

Hemos hablado de la paradoja de la pérdida y la inmediatez simultáneas. Ankersmit se refiere a la de la simultaneidad de la pérdida y del amor, y es en estos términos como define el carácter sublime de la experiencia histórica: "La sublimidad de la experiencia histórica se origina en esta unión paradójica de los sentimientos de pérdida y amor, esto es, de la combinación de dolor y placer en la forma en la que nos relacionamos con el pasado" (p. 9). Aquí se encuentra implícita lo que hemos de considerar como la afirmación central de Ankersmit: *la experiencia histórica es del orden de lo sublime.* Eso es lo que hay que entender al leer "experiencia histórica sublime", y no que hay diversas variedades de experiencia histórica, siendo una de ellas la de carácter sublime. Es así que, en el espíritu de Ankersmit, experiencia histórica y experiencia histórica sublime vienen a ser lo mismo, y una vez que ello se ha entendido, la segunda expresión es semejante a la de la "botánica de las plantas" (para emplear un dispositivo explicativo de Martin Heidegger).

Por lo que concierne a la "pérdida" del lenguaje en la experiencia sublime (histórica o de cualquier orden), dicha pérdida es, en la argumentación de Ankersmit, más bien una emancipación. En el segundo capítulo de su libro, "Del lenguaje a la experiencia" (en la versión en inglés), Ankersmit consagra un apartado a "La prisión del lenguaje", en el que sus interlocutores son Richard Rorty, Hans Georg Gadamer y Jacques Derrida. El apartado se inicia con la pregunta "¿Podrá llegar a ser exitoso el intento de emancipar a la experiencia del lenguaje?" (p. 75). La expresión "La prisión del lenguaje" (*Zuchthaus der Sprache*) se origina en Friedrich Nietzsche; connota violencia: aquella que el lenguaje ejerce sobre la realidad al representarla. Con frecuencia se afirma que Ludwig Wittgenstein expresa lo mismo en la sentencia 5.6 del *Tractatus*: "Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo". No es el caso; lo que Nietzsche expresa explícitamente es que es necesario que uno deje de *pensar* si uno se niega a hacerlo en la prisión del lenguaje. Y la experiencia sublime, si es, no es un pensar. De manera paralela a Wittgenstein, Gadamer se refirió en *Verdad y método* al carácter "absoluto" de nuestra experiencia lingüística del mundo y a la "lingüisticidad" de dicha experiencia. ¿Es posible una experiencia (consciente) no lingüística, no mediada por el lenguaje? Ankersmit nos asegura que sí, apelando a sus propias vivencias y a las de una gran pluralidad de testigos. (Huizinga, como ya ha quedado dicho; Johann Jacob Bachofen, al entrar a una cámara mortuoria etrusca; Johann Wolfgang Goethe, en la contemplación de un mueble; Mario Praz, en la de una habitación que había permanecido intocada por siglos; Johann Gottfried Herder, al presenciar un ritual con cantos y danzas ancestrales para la celebración del inicio del verano; Jacob Burkhardt, en la contemplación de las maravillas arquitectónicas de Pisa y del paisaje circundante en un atardecer, etcétera. Es de interés particular aquí la mención de Herder por ser un autor representativo del "giro lingüístico" operado en la filosofía en lengua alemana un siglo y medio antes del acaecido en la filosofía en lengua inglesa). De nuevo: ¿es posible una experiencia (consciente) no lingüística, no mediada por el lenguaje? La plausibilidad de las tesis centrales de Ankersmit es una función de la manera en la que se responda a esta pregunta. Hace dos o tres décadas la respuesta tendía a ser negativa, hoy día las cosas han cambiado; hay que reconocerlo se esté o no de acuerdo con el cambio. Por lo demás, conviene recordar que la noción de la experiencia sublime, o al menos la de lo sublime –y, como lo apunta Ankersmit, de lo único que puede predicarse la sublimidad es de la experiencia–, se originó hace más de tres siglos.

¿Cómo hay que ver *La experiencia histórica sublime* a la luz de la producción previa de Ankersmit? La respuesta que ofrece a esta pregunta es la siguiente:

> Con el mayor énfasis insisto en que este libro versa sobre la experiencia histórica sublime, *y sobre ninguna otra* cosa (tal como la explicación histórica, la causalidad, la narrativa o la representación). Este libro, por lo tanto, no ha de ser interpretado como una retractación de lo que he escrito sobre tales temas en mis trabajos previos. Este libro no cuestiona que la convicción de que hay o, más bien, que hubo un pasado con existencia independiente de lo que digamos o escribamos sobre él; que nos es dado formular enunciados sobre el pasado que son verdaderos o falsos; que podemos explicar el pasado, ya sea a través de la mención de causas o en términos de textos que lo representen [...].

Quien conozca la obra previa de Ankersmit sabe de la evolución de su pensamiento: del posmodernismo al realismo; del narrativismo al representacionalismo. En uno de los trabajos recogidos en *Historia y tropología*, "Representación histórica", publicado originalmente en 1988, refiere cómo el *vocabulario* empleado en la teoría de la historia tuvo, de 1940 a 1970, a la "descripción" y a la "explicación" como categorías dominantes, las que cedieron su lugar a las de "sentido" e "interpretación", que lo fueron en las décadas de los setenta y los ochenta (la era hermenéutica en la teoría de la historia), para pasar a ser reemplazadas por la de "representación". Los dos últimos momentos de esta secuencia pueden apreciarse en su propia obra. ¿Al leer *La experiencia histórica sublime* atestiguamos los comienzos de un cuarto momento en el que "representación" cede su sitio a "experiencia"? Ankersmit parece creer que tal es el caso: habla de un desplazamiento del lenguaje a la experiencia tanto de la historiografía como en la teoría de historia con efectos de refuerzo recíproco. A manera de ejemplos de la historiografía (más o menos reciente) en los que puede apreciarse este desplazamiento propone la magna obra compilada por Pierre Nora, *Los lugares de memoria* (1984 -1992), y las discusiones relativas a la representación del Holocausto (a partir de 1986).

Corresponde al lector dar respuesta a la pregunta planteada: ¿somos testigos de un desplazamiento de la representación a la experiencia en los campos de la escritura de la historia y del pensar sobre ella? Una cosa es clara: sea afirmativa o sea negativa la respuesta, *La experiencia histórica sublime* constituye ya una referencia imprescindible para cualquier historiador reflexivo y para todo teórico de la historia.

Julio, 2009.

En 2005, la Stanford University Press publicó la versión en inglés de este libro. Esta edición en neerlandés difiere en algunos aspectos de su antecesora anglosajona. A continuación se exponen las diferencias más importantes. Los dos primeros capítulos se han reescrito en su totalidad; no sólo se hizo una argumentación más incisiva respecto del giro que Rorty dio de Quine hacia Davidson, sino se recurrió también a la *Farbenlehre* [teoría de los colores] de Goethe a fin de añadir una dimensión esencialmente nueva al concepto de la experiencia y de la experiencia histórica.

Además, se escribió una nueva conclusión. La versión en inglés concluyó con una discusión de la novela *Hyperión* de Hölderlin y de la llamada *Athen Erlebnis* [experiencia de Atenas], que se describe en ella. Esta conclusión se sustituyó con una exposición sobre la relación entre, por un lado, la experiencia histórica de Huizinga y, por el otro, la experiencia histórica como episodio en la historia de una cultura o sociedad. La conclusión presentada en este libro es una continuación directa del último capítulo. En comparación con la conclusión de la edición anterior, ésta consigue una integración más sólida del último capítulo (VIII) con los que le anteceden (I-VII).

Finalmente, a lo largo de todo el libro se precisó más la argumentación y se completó donde fuese necesario. El resultado, en mi opinión, es un texto esencialmente más sólido que la versión inglesa. Por esta razón estoy muy agradecido con la *Historische Uitgeverij* [Editorial Histórica], que me ha brindado la oportunidad de corregir una serie de deficiencias de la versión inglesa.

Glimmen, 11 de febrero, 2007

Introducción

Praeter haec duo cognitionis genera datur, ut in sequentibus ostendam, aliud tertium, quod scientiam intuitivam vocabimus.

Aparte de estos dos géneros de conocimiento se da, como mostraré más adelante, otro tercero, que llamaré conocimiento intuitivo.

B. de Spinoza, *Ethica*, pars secunda, proposición XL, escolio II.*

La experiencia en la historia y en la filosofía

Terminar este libro me tomó mucho tiempo. La razón es que en él se examina el concepto de la experiencia tanto desde la perspectiva de la práctica histórica como desde la de la filosofía. No resultó sencillo sintonizar ambas perspectivas.

Empezaré por la práctica histórica. Hasta hace poco, la práctica histórica parecía no dar cabida al concepto de la experiencia. Desde luego, esto concierne sobre todo a la práctica histórica de los años sesenta y setenta del siglo pasado, fuertemente orientada a las ciencias sociales. Entonces, la ciencia era el modelo a seguir para el historiador, y esto significaba que todo lo relacionado con la subjetividad (la personalidad del propio historiador, el modo en que la gente ha experimentado su mundo en el pasado) era sospe-

* N. de la tr.: en latín y en neerlandés en el original.

choso. Esto sólo podía poner en peligro el ideal del conocimiento histórico "duro", "científico" y de preferencia cuantitativo. No duró mucho el triunfo del modelo de *history as a social science*. Bajo la mirada del mismísimo Fernand Braudel, sus colegas de la *École des hautes études* concibieron la llamada "historia de las mentalidades", que pretendía trazar el mapa de la *expérience vécue* [experiencia vivida] de nuestros ancestros. Al poco tiempo, aquélla fue adaptada en Alemania como *Alltagsgeschichte* [historia de la vida cotidiana] que, como el término indica, investigaba la vida cotidiana del pasado poniendo toda la atención en los aspectos cualitativos. Finalmente, hoy día la tendencia en la práctica histórica podría sintetizarse con el término de *cultural history;* por más amplia que sea la variedad de objetos de estudio que en este rubro pueda categorizarse, la *cultural history* mantiene una relación cómoda y distendida con todo lo que haya adquirido importancia a partir de las nociones de subjetividad y experiencia.

Algo similar puede decirse sobre la teoría de la historia. Si bien en los años sesenta el *covering law model* [modelo nomológico deductivo], orientado a la ciencia, ocupaba un lugar prioritario en el orden del día de la filosofía de la historia, con la famosa y muy influyente *Metahistory* (1973) de Hayden White comenzó un periodo en el que pasó a utilizarse la teoría literaria para profundizar nuestra comprensión del texto histórico. No quisiera sugerir que la teoría literaria es una ciencia sólo porque esta disciplina se autodefina como tal. De ninguna manera. Pese a ello, sin duda hubo continuidad, ya que también dentro del enfoque de la teoría literaria se buscaban afirmaciones intersubjetivamente aceptables sobre el texto histórico. Llama la atención, además, que en este enfoque la relación entre el historiador (o el texto histórico) y el pasado en sí invariablemente se quedaba al margen, y con esto también la experiencia. También en esto el trabajo de Hayden White es paradigmático, porque ni siquiera plantea esta relación: en su obra, el historiador está recluido en el mundo del texto o del lenguaje. Un *Il n'y a pas de hors-texte* [nada afuera del texto] comparable con Derrida.

Esto cambió a finales de los años ochenta cuando, siguiendo el ejemplo de *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora, la memoria y la conmemoración –colectivas o individuales– se convirtieron en la temática central en el debate de la teoría de la historia. Pero fue sobre todo la cuestión del holocausto y su representación la que acaparó toda la atención. No es nada sencillo situar esta problemática en términos filosóficos, pero en todas las discusiones predominaba la pregunta sobre cómo el historiador debe manejar la vergüenza del holocausto, y cómo nos debemos ubicar frente a un episodio tan delicado del pasado. En este contexto, el carácter de la relación entre el historiador y el pasado se colocó en el centro de la atención, aunque los aspectos morales,

políticos, estéticos y epistemológicos de esta relación se entrelazaban de una forma muy confusa. Ya podían situarse más fácilmente las discusiones teóricas sobre memoria y conmemoración, siempre y cuando se tomara en cuenta la fuente de inspiración que se esconde detrás de *the invention of tradition* (para decirlo con Hobsbawm).

Dondequiera que se desee situar estas discusiones en el mapa de la filosofía, no cabe duda de que con esto la teoría de la historia se había liberado de "la cárcel del lenguaje" (Nietzsche) y que ahora se abría la posibilidad de responsabilizar al historiador de su propia postura respecto del pasado. Ya no puede esconderse tras la exigencia de "cientificidad", y mucho menos se le permite ya perderse en el libre juego del texto histórico. El tema de la experiencia histórica es la prolongación de esto.

En la filosofía encontramos un patrón más o menos comparable. La filosofía del siglo xxa sido principalmente filosofía del lenguaje. Esto no sólo se aplica a la filosofía analítica en la que figuran nombres como Russell, Moore, Wittgenstein, Ayer, Strawson, Austin, Quine y Davidson, sino también en la filosofía de la ciencia, la fenomenología, la filosofía de la existencia de Heidegger, el estructuralismo, el postestructuralismo y en el deconstructivismo, el lenguaje ocupaba y sigue ocupando un lugar importante. Además, en el marco del planteamiento de este libro, conviene señalar que este interés puede y debe interpretarse como la continuación de lo que desde Kant se designa como "filosofía trascendental": la indagación de las condiciones de la posibilidad del conocimiento verdadero. Los filósofos mencionados buscaban estas condiciones sobre todo en el lenguaje, y es innegablemente cierto que sin lenguaje no hay posibilidad de conocimiento. En este sentido, cabe caracterizar a la filosofía del siglo xx como "trascendentalismo lingüístico".

No obstante, hay dos tendencias recientes en la filosofía que podemos interpretar como un desvío de ese trascendentalismo lingüístico. En primer lugar, preguntas que antes solían formularse en términos de la filosofía del lenguaje, ahora son formuladas en términos de la conciencia. Desde Dennett y Searle, la conciencia se ha convertido tal vez en el tema de la filosofía anglosajona contemporánea del que más se ha hablado. Y en el ámbito de la filosofía puede interpretarse esto como el complemento del giro hacia la experiencia que constato para la práctica y para la teoría de la historia. Basta pensar en cómo los tres conceptos –experiencia, conciencia, lenguaje– están interrelacionados. La relación es entonces como sigue: la experiencia nos pone en contacto con el mundo; la conciencia nos ofrece las representaciones del mundo, tal y como éste se nos muestra en la experiencia; y estas representaciones se dejan, finalmente, expresar con el lenguaje. Lo admito, es una representación sumamente esquemática de las cosas, pero es así a grandes

rasgos. Ahora bien, el lenguaje puede arreglárselas sin la experiencia, pero la conciencia no. Sin experiencia no hay conciencia. Y el paso del lenguaje a la conciencia es, por tanto, necesariamente un desplazamiento en dirección de la experiencia.

La segunda tendencia es la relativa popularidad de la estética, un terreno en el que hasta hace poco un filósofo no podía adquirir renombre, pero esto ha cambiado. Pensemos nuevamente en los tres conceptos de lenguaje, conciencia y experiencia: ¿quién va a dudar de que el arte tiene más afinidad con los dos últimos y menos con el primero? Basta pensar en las artes plásticas. Es cierto, uno de los libros más famosos del siglo pasado sobre el arte llevó por título *Languages of art*. Pero pocos negarán hoy día que el intento de Nelson Goodman de modelar las artes plásticas según el molde del lenguaje es forzado, y que nunca llegará a ser más que una dudosa metáfora. En cambio, el tema de la experiencia estética es mucho más fascinante y prometedor.

En conclusión, tanto en la práctica y la teoría de la historia como en la filosofía, se registra un desplazamiento del ámbito del lenguaje hacia el ámbito de la experiencia.

DEL RACIONALISMO A UN NUEVO ROMANTICISMO

Cuando oímos la palabra "experiencia", pensamos en primera instancia en la percepción sensorial, en cómo el mundo se presenta a nuestros sentidos; la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto. En este libro se defiende la tesis poco usual de que también existe algo así como una "experiencia intelectual", y que, para la percepción empírica, nuestra mente no es en menor medida un sentido que nuestra vista, oído, tacto, etcétera, y que lo que se nos presenta en la "experiencia intelectual" tampoco se puede reducir a los demás sentidos como un sonido que se pueda ver o como un triángulo que se pueda oír u oler. Además, se presenta el peculiar hecho de que, en lo que a esto se refiere, el empirismo obliga a un antipositivismo, mientras que en el ideario cientificista, el empirismo y el positivismo son más bien la continuación el uno del otro. La explicación para esto es que en el cientificismo la relación entre la experiencia y el sujeto de la experiencia difiere de la que se da en el terreno de la cultura y de la sociedad. El cientificismo sólo se pone realmente en marcha cuando nos desplazamos en la dirección de un sujeto intersubjetivo, universal y trascendental, tal y como se da en las ciencias. El positivismo debe su fuerza al hecho de que existe un conjunto de verdades empíricas aceptables para todo sujeto. Pero eso es diferente en el terreno de la cultura y de la sociedad. En ese sentido, resulta ilustrativo el concepto de *Bildung* [formación], aunque debemos darnos cuenta de que el concepto –en esencia

sumamente aristotélico– de *Bildung* siempre conserva el recuerdo de cómo nos ha "formado" (*gebildet*) la experiencia, para llegar a ser la personalidad única que somos. Así entonces, por supuesto y de ninguna manera puede haber un yo intersubjetivo, trascendental y con cualidades universalistas. El propio sujeto es el tema central. En una palabra, en la concepción cientificista y positivista, la experiencia es un atributo del mundo; y en la de la cultura y de la sociedad, un atributo del sujeto, del individuo.

En este libro daré a la noción de la experiencia intelectual sobre todo el contenido de la experiencia histórica, de la experiencia del pasado. Y esta experiencia del pasado adquiere su forma en un movimiento que abarca simultáneamente un descubrimiento y una recuperación del pasado (como en Proust). Esto opera de la siguiente manera: la experiencia histórica es en primer lugar un *Gestalt-switch;* en el cual un presente atemporal se transforma en un mundo que abarca tanto el presente como el pasado. Esto nos lleva al descubrimiento del pasado como una realidad que de alguna manera "se desprendió" de un presente atemporal. Aquí radica el componente de la pérdida en la experiencia histórica. Pero al mismo tiempo, la experiencia histórica nos ofrece la expectativa de una recuperación del pasado mediante la trascendencia de los límites entre el presente y el pasado, y ése es el momento de la reunificación o del "amor" en la experiencia histórica. Cabe evocar en ese contexto el famoso mito de Platón sobre el origen de los sexos. La experiencia histórica es la paradójica confluencia de la escisión (el dolor y la pérdida) y de la reunificación (el amor) sin que ninguno de los dos prevalezca. Y en esta paradójica unión de lo que se excluye mutuamente (la pérdida y el amor) radica el carácter sublime de la experiencia histórica.

De la reorientación a la filosofía que se recomienda en esta obra, se deducen dos cosas. En primer lugar, espero que este libro deje claro que la historia y la pregunta por nuestra relación con el pasado constituyen una mina de oro para la futura reflexión filosófica, cuyo significado y alcances van mucho más allá de la práctica histórica en sentido estricto. Dentro de la filosofía en su conjunto, a la filosofía de la historia le corresponde ocupar nuevamente un lugar de igual importancia que el que ocupaba durante el neokantianismo. Más en particular, espero demostrar aquí que se nos abre un nuevo mundo de cuestiones filosóficamente interesantes, cuando cambiamos la tradicional fijación por la verdad en la filosofía por una preocupación por el problema de la experiencia; aunque esto no significa que debamos considerar a esta última como la sirvienta sumisa de la primera. En esta obra, esto llevará a una separación de las nociones de la verdad y de la experiencia. Hasta la fecha, pocos filósofos han propuesto esta separación (Dewey es una de las pocas excepciones), pero veremos que el campo de la indagación filosófica

significativa se podrá ampliar enormemente una vez que estemos dispuestos a renunciar a la tradicional subordinación de la experiencia a la verdad.

En segundo lugar, la orientación que se recomienda también requerirá un reacomodo dentro de la filosofía de la historia. A lo largo del último medio siglo, ésta no era mucho más que una trasposición de lo que se lograba en los ámbitos de la filosofía del lenguaje o de la teoría literaria al ámbito de la historia. De ninguna manera quisiera negar que esto nos ha aportado muchos conocimientos interesantes; me refiero en particular a todo lo que se ha producido desde y a raíz de la *Metahistoria* de White, pero lo cierto es que lo propio de nuestra relación con el pasado pasó a segundo término. Y es que la filosofía del lenguaje y la teoría literaria no fueron diseñadas para hacer justicia a esta relación. Se produjo una reducción en la filosofía de la historia, por la cual nuestra relación con el pasado quedó encerrada dentro de lo que puede hacerse con el lenguaje o puede decirse sobre él. Esto, por un lado, resulta muy comprensible porque mientras uno se limitó a este modo de proceder, no se manifestaría la discrepancia entre la práctica histórica, por un lado, y la filosofía del lenguaje y la teoría literaria, por otro. De este modo surgió, sin embargo, una filosofía de la historia que deliberadamente se amputaba a sí misma, reduciéndose a lo que la práctica histórica tiene en común con la literatura y el lenguaje. Todo lo que determina y caracteriza nuestra relación con el pasado –en calidad de objeto de investigación histórica– se sustrajo de la vista.

Este libro es una reacción a ello, pues pretende una rehabilitación del modo en que nos relacionamos con el pasado, de nuestros sentimientos respecto del pasado, en fin, de nuestra experiencia del pasado. La "burocracia" intelectual de lo que podríamos sintetizar bajo la categoría de *theory* (hermenéutica, estética de la recepción, estructuralismo, postestructuralismo, semiótica, tropología, retórica) se sustituye por los sentimientos y estados de ánimo que determinan cómo experimentamos el pasado. Nuestros sentimientos respecto del pasado no son menos importantes que lo que sabemos de él, y son, probablemente, aún más importantes. "Sentir c' est penser", decía Rousseau, y con gusto lo repito.

Por tanto, invito al lector a que entre en el oscuro e incluso a veces siniestro mundo romántico de nuestra vinculación más profunda y existencial con el pasado –y ésta es una dimensión que se ha perdido con el trascendentalismo y el cognoscitivismo de lo que debemos asociar con *theory*. Además, quisiera agregar de inmediato que sólo podremos acceder a esta tesis romántica después de haber hecho el recorrido completo por el racionalismo de la Ilustración. Un romanticismo sin el recuerdo del racionalismo sólo nos llevaría a un vano e impotente patetismo. Al igual que los de la Ilustración

y el racionalismo, los triunfos de *theory* ameritan nuestra más profunda admiración. Pero es cierto: tanto *theory* como la Ilustración y el racionalismo acabaron en un gélido formalismo, en el que se congelaba todo lo que pudiese llegar a nuestros corazones. Como bien dijo Nicolaas Beets en 1837: con la Ilustración "tuvimos el a + b = c. El termómetro descendió de la temperatura de la sangre a escarcha. Nevaba grandes ideas. Soplaban aires frescos y de cambio, pero a la larga terminó siendo desapacible".[1] Devolvámosle a nuestra reflexión sobre la historia algo de la calidez del corazón humano, algo que pueda resonar en lo más profundo de nuestras almas.

ESBOZO DE ESTE LIBRO

Los dos capítulos iniciales intentan poner a buen recaudo a la experiencia frente a su enemigo más temible: el trascendentalismo lingüístico que la recluye en las mazmorras del lenguaje. Existe una tensión latente entre el lenguaje y la experiencia: se necesitan mutuamente, porque la experiencia es el alimento del lenguaje y el lenguaje puede enriquecer y profundizar esencialmente la experiencia, pero al cabo son enemigos y explotarán al máximo, en su propio beneficio y a costa del otro, el terreno que indiscutiblemente comparten. Y en esta guerrilla entre el lenguaje y la experiencia, el primero ciertamente ha salido victorioso. No es de extrañar, porque para nosotros los seres humanos, usuarios del lenguaje y sujetos a la experiencia, es de mucho interés que el lenguaje se imponga a la experiencia. El lenguaje es nuestro amigo y aliado en nuestro intento por controlar la realidad, mientras que en la experiencia la realidad se nos presenta en su desnudez e indiferencia. La realidad experimentada es una realidad inmanejable. El lenguaje, el orden simbólico, nos protege de una confrontación directa con la realidad tal y como ésta se plasma. No debe extrañarnos entonces que la experiencia sublime (en la cual se conservan todos los aspectos de la confrontación brutal con la realidad) invariablemente conlleva también lo terrible.

En el primer capítulo veremos que Richard Rorty, quien en su *Philosophy and the mirror of nature* de 1980 atacó al trascendentalismo lingüístico, y de quien más cabía esperar una rehabilitación de la experiencia, finalmente no dio el paso hacia la experiencia. La explicación de esto es que él dio un *volte face* completo en una etapa posterior de su carrera, cuando abrazó la filosofía del lenguaje de Donald Davidson y volvió a posturas que precisamente había atacado de manera tan revolucionaria en su libro de 1980.

[1] N. Beets, *Camera Obscura van Hildebrand*, Haarlem, 1953, p. 378.

Se puede decir que *La experiencia histórica sublime* retoma el hilo que Rorty perdió en algún momento entre su libro de 1980 y su conversión a Davidson. La posición de Rorty en los debates en torno a Quine y Davidson indica asimismo cómo se puede vincular la argumentación de este libro con la filosofía del lenguaje de la segunda mitad del siglo pasado. En el segundo capítulo se expone cómo el trascendentalismo lingüístico encontró su camino hacia la reflexión teórica contemporánea sobre las humanidades y lo cuestionables que han sido sus consecuencias. El tercer capítulo ofrece una exposición de cómo Huizinga entendía la experiencia histórica y cómo plasmó, en *El otoño de la Edad Media,* su propia experiencia histórica de la tardía Edad Media. En el capítulo IV se hace una exposición del papel que desempeñó la experiencia histórica en el pensamiento de algunos autores desde finales del siglo XVIII: Herder, Goethe, Eichendorff, Burckhardt y Benjamin.

En el capítulo V se expone y se explica en primer lugar la crítica de Gadamer a los enfoques epistemológicos de las humanidades; a continuación se demuestra que la hermenéutica del propio Gadamer tampoco está libre de máculas de trascendentalismo lingüístico. La razón es que el filósofo alemán no quiere renunciar a la noción de la verdad, aunque para él sea el arte que indica cómo debemos entender esta noción de verdad. Los resultados de este capítulo se pueden resumir en las cuatro tesis siguientes: 1) Para una comprensión correcta del carácter de la experiencia histórica habrá que desvincular los conceptos de verdad y experiencia. 2) Desaparecerán automáticamente las aporías (como el escepticismo y el relativismo) a las que la práctica histórica, y concretamente el historicismo, siempre daban pie. 3) La separación de la experiencia y la verdad lleva inevitablemente a la paradoja de una "experiencia sin sujeto de experiencia". 4) La noción de una experiencia sin sujeto de la experiencia, que para el individuo sólo tiene sentido en condiciones excepcionales, pierde su carácter paradójico cuando se le vincula a civilizaciones y culturas.

El capítulo VI retoma la noción de Gadamer de la experiencia estética. A continuación queda claro que fue sobre todo gracias al pragmatismo que la noción de la experiencia estética pudo adquirir un significado que permite profundizar en la comprensión del carácter de la experiencia histórica. Los capítulos VII y VIII constituyen un díptico en el cual pasamos revista a los extremos del espectro de la experiencia histórica, partiendo de algunos ejemplos. En el capítulo VII se discuten y se analizan en profundidad dos ejemplos de una experiencia histórica individual. El capítulo VIII trata de experiencias históricas colectivas que son ocasionadas por grandes rupturas en la historia de Occidente (aunque las experiencias de ruptura sí se manifiestan en las mentes de los historiadores). En la medida en que este libro contiene una

propuesta de investigación futura –a modo de extensión de lo discutido en este libro– habrá que buscarla en estas experiencias de ruptura y en cómo influyeron en el desarrollo de la conciencia histórica. El libro concluye con un epílogo en el cual se compara la experiencia histórica con la experiencia nostálgica del pasado.

MODO DE EMPLEO

Como indica el título, éste es un libro sobre la experiencia histórica sublime, y no sobre otra cosa, como la explicación histórica, la causalidad, la narratividad o la representación. Entonces, no se lo debe interpretar como una abjuración de lo que en otros lados he afirmado sobre estas otras cuestiones. Más en particular, no es mi intención poner en entredicho la convicción de que ha habido un pasado, que existe, o más bien, que ha existido, independientemente de lo que nosotros decimos al respecto, y sobre el cual podemos hacer enunciados que resulten verdaderos o falsos. Tampoco es mi intención poner en duda que se pueden ofrecer causas para lo que sucedió en el pasado, o que podemos representar ese pasado más o menos adecuadamente mediante textos históricos, y que es posible tener una discusión racional sobre todo este tipo de cosas. Mi tesis no pretende ir más allá de que puede tener sentido pensar que una experiencia histórica, anterior a todo esto, contribuye a determinar la naturaleza y el curso de tales discusiones.

Finalmente, acabamos de ver que la experiencia histórica (sublime) tal y como se define en este libro, debe desvincularse de la verdad. Por consiguiente, esto significa que no puede criticarse a éste con el argumento de que no habla sobre la manera en que la experiencia histórica puede ser puesta al servicio de la verdad histórica, porque sencillamente no es de lo que trata. Con esto, obviamente, de ninguna manera digo que la búsqueda de la verdad o la falsedad sea irrelevante para la práctica de la historia. Al contrario, tengo un enorme respeto por lo que los filósofos de la historia han dicho acerca de ello. Sólo que en este libro otros asuntos están en el orden del día. Entonces, a toda persona que esté plenamente convencida de que las preguntas sobre nuestra relación con el pasado no tienen sentido, porque no se pueden traducir a preguntas sobre verdad o falsedad –o, incluso, que este tipo de preguntas sobre nuestra relación con el pasado ni siquiera existen– sólo le puedo recomendar cerrar este libro y no volver a abrirlo jamás.

EL O
LA
HI
SU
FRA

OFICIO DE LA HISTORIA

EXPERIENCIA
STÓRICA
UBLIME

ANK ANKERSMIT

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Frank Ankersmit

Nació en 1945 en Deventer, Países Bajos. Originalmente estudió física y matemáticas, carreras que abandonó para obtener las maestrías en Historia y en Filosofía; se doctoró en Filosofía en 1981. Desde 1974 trabaja en el Departamento de Historia de la Universidad de Groningen, donde a la fecha es profesor de historia intelectual y teoría de la historia.

Es autor, entre otros títulos, de *De navel van geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit* (El ombligo de la historia. Sobre la interpretación, la representación y la realidad histórica, 1990), *De historische ervaring* (La experiencia histórica, 1993), *Historical representation* (2001) *y Political representation* (2002).

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

José Morales Orozco
RECTOR

Javier Prado Galán
VICERRECTOR ACADÉMICO

Alejandro Mendoza Álvarez
DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE
HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN

Jane Dale Lloyd
DIRECTORA DEL
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Araceli Téllez Trejo
DIRECTORA DE PUBLICACIONES

Rubén Lozano Herrera
COORDINADOR DE PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Frank Ankersmit

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA SUBLIME

Traducción del neerlandés:
Nathalie Schwan

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Título original en neerlandés: *De sublieme historische ervaring*.
Groningen, Holanda: Historische Uitgeverij © 2007.

Este libro fue publicado con el apoyo de la Fundación para la Producción y Traducción de Literatura Holandesa. *Foundation for the Production and Translation of Dutch Literature* (NLPVF).

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO

La experiencia histórica sublime / Frank Ankersmit, traducción del neerlandés Nathalie Schwan.

1. Historia – Filosofía. I. Schwan, Nathalie. II. Vergara Anderson, Luis. III. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Historia. IV. Título.

D 16.8 A4718 2010

Diseño de la portada: Ana Elena Pérez y Miguel García

Primera edición: 2010

D.R. © Nathalie Hubertine Helene Marie Schwan (Tr.)

D.R. © Universidad Iberoamericana, A.C.
Prol. Paseo de la Reforma # 880
Colonia Lomas de Santa Fe
C.P. 01219 México, D.F.
publica@uia.mx

ISBN 978-607-417-116-7

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, conocido o por conocerse, sin el permiso previo por escrito de la editorial. *publica@uia.mx*

Librería virtual:
www.uia.mx/publicaciones

Índice

Presentación, por Luis Vergara 11
Preliminares 19

Introducción

La experiencia en la historia y en la filosofía 21
Del racionalismo a un nuevo romanticismo 24
Esbozo de este libro 27
Modo de empleo 29

1. Epistemología y experiencia

La marginación de la experiencia 31
Ilustración y romanticismo 34
Theory 36
La epistemología y la experiencia 39
El ataque de Rorty a la epistemología 43
Rorty entre Quine y Davidson 49
Semantic ascent 54
Conclusión 57

2. Los límites del trascendentalismo lingüístico

Introducción 59
Goethe, sobre la experiencia del color 60
Color, representación y experiencia 64
La cárcel del lenguaje 71

La experiencia del texto 80
El trascendentalismo y después 87
Subjetividad y objetividad 95
Conclusión 102

3. Huizinga y la experiencia del pasado

La ciencia, la historia, el artesano y el político 105
El constructivismo 108
Huizinga, sobre la experiencia histórica 116
Huizinga, sobre el lenguaje y la experiencia histórica 126
El otoño de la Edad Media 130
Conclusión 135

4. Fragmentos de una historia de la experiencia histórica

Introducción 139
Eichendorff y la estructura de la experiencia histórica 146
El *Querschnitt* como experiencia histórica 162
La experiencia histórica y la profesionalización de la práctica histórica 173
Benjamin, sobre el aura 180
Hacia una teoría romántica de la historia 194

5. Gadamer y la experiencia histórica

Introducción 197
Sobre la experiencia estética y la verdad 204
Gadamer, sobre Dilthey 218
La experiencia histórica *versus* la experiencia dialéctica 227
La experiencia, la verdad y el lenguaje 233
Conclusión 250

6. La experiencia histórica y la experiencia estética

Introducción 253
La experiencia estética pragmatista 255
La experiencia estética pragmatista y la experiencia histórica 265
Conclusión 273

7. La experiencia subjetiva: el pasado como elegía

Introducción 277
Una experiencia histórica 280
Descontextualización y autenticidad 291
Otra vez la subjetividad y la objetividad 296
Experiencia e imaginación 303
El ornamento 307
La rocalla como la realidad representable 314
El significado del rococó 319
Estados de ánimo y sentimientos como fuente de la experiencia histórica 324
Conclusión 331

8. La experiencia histórica sublime

Introducción 336
El historicismo y Nietzsche 337
Cuatro formas de olvidar 341
El deseo de ser y el deseo de conocer 344
Hegel, sobre el conflicto entre Sócrates y el Estado ateniense 350
El trauma y lo sublime 353
La disociación sublime del pasado 360
Trauma, sublimidad y el surgimiento de conciencia histórica occidental 371
El mito y lo sublime histórico 383
El frio corazón de la civilización 388

Epílogo. Nostalgia y experiencia histórica

Introducción 391
La velocidad del tiempo 393
Nostalgia y experiencia histórica 398
La correlación entre ambas variantes de la experiencia histórica 402

Índice analítico 404
Índice onomástico 409
Índice de las ilustraciones 415

PRESENTACIÓN

Luis Vergara

Frank R. Ankersmit nació en 1945 en la muy antigua ciudad medieval hanseática de Deventer en los Países Bajos. Actualmente es catedrático de Historia Intelectual y Teoría de la Historia en la Universidad de Groningen, institución a la que ha estado afiliado desde 1974. (Acostumbra decir que sus campos de trabajo son la estética, la filosofía de la historia y la filosofía política). Es autor de catorce libros, editor (o coeditor) de otros diez y ha publicado cerca de 150 artículos. Sus libros más importantes son *Narrative Logic. A semantic analysis of the historian's language* (1983); *The reality effect in the writting of history* (1989); *History and tropology. The rise and fall of metaphor* (1994; version en español: *Historia y tropología: ascenso y descenso de la metáfora*, 2004); *Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value* (1996); *Historical representation* (2001); *Political representation* (2002); y *Sublime historical experience* (2005). En 2007 fundó la revista *Journal of the Philosophy History*, de la que es el editor en jefe y de la que han aparecido ya siete números. Es miembro del cuerpo editorial de la revista *History and Theory* (la de mayor prestigio en el campo de la teoría de la historia), así como de *Rethinking History*, *Clio* y *Historiography East and West*. En marzo de 2006 visito México en calidad de profesor visitante de la Universidad Iberoamericana; durante su estancia dictó un seminario sobre su obra reciente y su trabajo de investigación en curso.

Como puede apreciarse en los títulos de sus libros, su primer foco de interés lo constituyó el discurso histórico, tanto en su inmanencia como en su relación con la realidad. Durante los años ochenta y noventa se le consideró un pensador posmodernista, y, como tal, polemizó con el historiador Perez Zagorin en las páginas de *History and Theory* en 1989-1990. Actualmente se niega a ser etiquetado de esa manera y deplora haber dado lugar para que así sucediera.

Sin abandonar en absoluto su interés por la teoría de la historia, hacia mediados de la década de los años noventa comenzó a incursionar de una manera muy fructífera en la teoría política desde la perspectiva de la estética. Encontró, en la noción de *representación,* un hasta entonces insospechado punto de contacto de ambos campos. Un lustro después publicó (con un año de diferencia) *Historical representation* y *Political representation,* ambas editadas por la Universidad de Stanford en formatos iguales, para resaltar así su carácter de "obras gemelas" (según la expresión empleada por Paul Ricœur al referirse a sus obras *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*). En 2005 hizo su aparición la versión original en inglés de *Sublime historical experience* (también editada por la Universidad de Stanford) que, a juicio de su autor, es su mejor obra desde *Narrative logic.* (Un resumen de esta última, "Seis tesis sobre la filosofía narrativista de la historia", se encuentra por cierto en *Historia y tropología*). La versión en neerlandés *De sublieme historische ervaring,* que ahora aparece traducida al español por Natalie Schwan y editada por la Universidad Iberoamericana, fue publicada por la Universidad de Groningen en 2007. Como el propio Ankersmit explica en sus observaciones preliminares, la versión en neerlandés mejora en varios aspectos la versión original en inglés y, mucho más importante, ofrece dos capítulos (los primeros) completamente reescritos y una conclusión nueva que, por una parte, viene a constituir una continuación del último capítulo del libro y, por otra, refuerza la integración de éste con los anteriores.

En los años setenta y ochenta del siglo xx alcanzó su apogeo la culminación del *linguistic turn* con la radicalización de un idealismo lingüístico que reducía toda realidad a discurso, con el consecuente rechazo de una referencia a lo extralingüístico; referencia imposible por ser la actividad lingüística –el discurso– cerrada sobre sí misma y por ello carente de exterioridad. En este modo de pensar todo es sentido, no hay "presencias", ni "materialidades", si no es como efectos (proyecciones) del sentido.

Hoy día este modo de pensar parece haber sido históricamente superado, aunque un juicio de esta naturaleza es aún un tanto atrevido. Los indicios, empero, son ya abundantes: "presencia", "materialidad", "corporeidad", son hoy día categorías que tienden a volverse dominantes en las ciencias sociales y en las humanidades. Hablaríamos así de una era del pensar poshermenéutica y postextualista que privilegia la experiencia sobre el lenguaje, la presencia sobre la interpretación, lo material sobre lo formal. Desde hace algún tiempo ya Hans Ulrich Gumbrecht ha venido hablando del "colapso de la hermenéutica", y su libro *Producción de presencia* (2004)[1] conforma una especie de

[1] Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir,*

manifiesto del nuevo orden de pensamiento al que nos estamos refiriendo. *La experiencia histórica sublime* puede ser entendido como expresión de este nuevo modo de pensar en el ámbito de la teoría de la historia.

Ankersmit leyó con admiración la crítica a la epistemología que emprendió Richard Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979),[2] aunque lamenta que no haya abandonado la mediación de la filosofía del lenguaje. Ankersmit encuentra que lo común a cualquier proyecto epistemológico es el esquema sujeto-objeto y propone sustituirlo precisamente por lo que media entre estos polos epistemológicos: la experiencia. Pero no cualquier noción de experiencia permitirá superar el esquema sujeto-objeto; en concreto, el concepto empirista de experiencia vuelve a remitir de inmediato a él. El empirismo es, de hecho, una epistemología en sí mismo. Es aquí donde Ankersmit echa mano de la noción de lo sublime elaborada por una pluralidad de autores en los siglos XVII y XVIII, entre los que destacan Edmund Burke (*Una indagación filosófica de lo sublime y lo bello*, 1757) e Immanuel Kant (*Crítica del juicio*, 1790) y arriba así a la de la experiencia sublime. Connota ésta la inefabilidad de la inmediatez radical, de la pura presencia, y también la paradoja de la simultaneidad del placer y del dolor. En el caso de la experiencia histórica, se trata de la presencia del pasado que pervive en objetos –huellas o vestigios, en general– que a un tiempo pertenecen al pasado y al presente y que permiten al historiador, si es leal a su propia experiencia –a sus sentimientos y emociones–, experimentar de manera directa, no mediada, el pasado. En esto, Ankersmit sigue de cerca a su compatriota Johan Huizinga, quien, cuando en 1902 asistió a una exposición de pintura flamenca, experimentó este contacto directo con el pasado (en particular en la contemplación de cuadros de los Van Eyck y de Rogier van der Weijden) y recibió de esta (sublime) experiencia histórica la inspiración para la escritura de su obra más conocida, *El otoño de la Edad Media* (1919). A este respecto escribe Ankersmit:

> Los historiadores deben aprender a confiar en sus sentimientos más íntimos y más privados en aquellas raras ocasiones en las que les es concedido lo que Huzinga nombró "la gracia de la experiencia histórica". Deben caer en la cuenta de que el mejor, más sofisticado y más afinado instrumento del que disponen para la comprensión del pasado son ellos mismos y su propia experiencia, siempre y cuando esta experiencia no

tr. Aldo Mazzucchelli, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2005 (2004) [*Production of Presence: what meaning cannot convey*].

[2] Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, tr. Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1983 (1979) [*Philosophy and the Mirror of Nature*].

se vea contagiada por las epidemias historiográficas disciplinarias que han infectado a la mayor parte de sus colegas (p. 67).*

Se comprenderá que si los "sentimientos más íntimos y más privados" son constitutivos de la experiencia histórica como Ankersmit la está entendiendo; ésta es eminentemente subjetiva, al grado de que habla de la "privatización del pasado" (p. 4).

Al llegar a este punto (si no es que antes) es muy posible que el lector recuerde el episodio del brusco, vívido, recuerdo de un momento muy pretérito suscitado por la experiencia, en el presente, del sabor de una magdalena, narrado por Marcel Proust al inicio de *En busca del tiempo perdido.* (Ejemplo paradigmático y trillado –*hackneyed*–, al decir de Ankersmit). Nuestro autor lo introduce con motivo de la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria, siendo la primera la que remite a recuerdos convocados de manera consciente y deliberada en los que necesariamente contemplamos el pasado desde la perspectiva del presente, en tanto que la segunda se refiere a aquellas inesperadas "invasiones meteóricas del pasado en el presente" (p. 187). Se trata, en efecto, de experiencias sublimes; sin embargo, lo que Ankersmit quiere destacar al respecto, siguiendo a Walter Benjamin, es que las experiencias sublimes poseen un componente de memoria, aun cuando sean de momentos, circunstancias y atmósferas que tuvieron lugar mucho antes de nuestro nacimiento. (De hecho, en una nota, Ankersmit apunta que esto evoca naturalmente las tesis platónicas expuestas en el *Menon* sobre los conocimientos que ya desde siempre hemos tenido).

Las implicaciones de esta manera de entender la experiencia histórica –y, como habrá de decirse en un momento, la conciencia histórica– son mayores que lo que puede apreciarse al tomar conocimiento de ella por primera vez. Ankersimit insiste, en contra de todo lo que suele enseñarse a los historiadores en formación, que hay que ignorar deliberadamente tanto el contexto del momento del pasado que se estudia como el del propio historiador: estos contextos constituyen mediaciones que destruyen la inmediatez de la auténtica experiencia histórica. Por otra parte, dada la naturaleza epistemológica de la noción de verdad, Ankersmit la disocia de la de experiencia sublime. Desde la perspectiva en la que se ha colocado Ankersmit, esto resulta fácil de comprender: a diferencia de lo que ocurre en las posturas pantextualistas, para él la experiencia antecede al lenguaje y la verdad se predica de enunciados de naturaleza lingüística. Una vez más, es el carácter inmediato, directo, no

* Todas las citas que empleamos de aquí en adelante provienen de *Sublime historical experience,* con traducción nuestra.

mediado (no lingüístico) de la experiencia sublime el que no permite que ni siquiera se formule la pregunta concerniente a la verdad de la misma.

La experiencia histórica sublime, como Ankersmit la entiende, no viene desde luego a ser un sustituto de la práctica historiográfica (aunque la antecede y puede aportar la motivación profunda para emprenderla). Constituye la respuesta a la pregunta sobre el origen y la naturaleza de la conciencia histórica, esto es, a la pregunta por cómo surge la noción misma del pasado histórico. Ankersmit entiende la conciencia histórica moderna como la diferencia entre la perspectiva del pasado y la realidad del presente (que se corresponde a la que se da entre las intenciones de los actores sociales y los resultados no anticipados de sus acciones). Pero en el plano más fundamental, más originario, de la experiencia histórica sublime lo que se da es la paradoja de la pérdida y la inmediatez. Nos hemos referido ya a la inmediatez; la pérdida es, ante todo, por supuesto, la del pasado. Pero también la del lenguaje como *espejo de la realidad.* Donde hay lenguaje –como necesariamente es el caso del relato histórico– no hay la inmediatez de la realidad y donde hay ésta no hay lenguaje: "En tanto nos es dado fiarnos aún del lenguaje, hemos perdido parte de la realidad; y en tanto tenemos acceso a la realidad, hemos perdido al lenguaje como nuestro fiable y disponible espejo de la naturaleza y de la realidad" (p. 176). Con una realmente espléndida fórmula, Ankersmit expresa lo trágico de la pérdida del pasado: "Uno se ha convertido en lo que uno ya no es" (p. 333). Cabe señalar aquí a este respecto que Ankersmit –al igual que su compatriota Elco Runia– encuentra un notable paralelismo entre la noción *psicológica* de lo traumático y la *filosófica* de lo sublime: "lo traumático puede ser visto como la contraparte psicológica de lo sublime, y lo sublime puede ser visto como la contraparte filosófica de lo traumático" (p. 338).

Hemos hablado de la paradoja de la pérdida y la inmediatez simultáneas. Ankersmit se refiere a la de la simultaneidad de la pérdida y del amor, y es en estos términos como define el carácter sublime de la experiencia histórica: "La sublimidad de la experiencia histórica se origina en esta unión paradójica de los sentimientos de pérdida y amor, esto es, de la combinación de dolor y placer en la forma en la que nos relacionamos con el pasado" (p. 9). Aquí se encuentra implícita lo que hemos de considerar como la afirmación central de Ankersmit: *la experiencia histórica es del orden de lo sublime.* Eso es lo que hay que entender al leer "experiencia histórica sublime", y no que hay diversas variedades de experiencia histórica, siendo una de ellas la de carácter sublime. Es así que, en el espíritu de Ankersmit, experiencia histórica y experiencia histórica sublime vienen a ser lo mismo, y una vez que ello se ha entendido, la segunda expresión es semejante a la de la "botánica de las plantas" (para emplear un dispositivo explicativo de Martin Heidegger).

Por lo que concierne a la "pérdida" del lenguaje en la experiencia sublime (histórica o de cualquier orden), dicha pérdida es, en la argumentación de Ankersmit, más bien una emancipación. En el segundo capítulo de su libro, "Del lenguaje a la experiencia" (en la versión en inglés), Ankersmit consagra un apartado a "La prisión del lenguaje", en el que sus interlocutores son Richard Rorty, Hans Georg Gadamer y Jacques Derrida. El apartado se inicia con la pregunta "¿Podrá llegar a ser exitoso el intento de emancipar a la experiencia del lenguaje?" (p. 75). La expresión "La prisión del lenguaje" (*Zuchthaus der Sprache*) se origina en Friedrich Nietzsche; connota violencia: aquella que el lenguaje ejerce sobre la realidad al representarla. Con frecuencia se afirma que Ludwig Wittgenstein expresa lo mismo en la sentencia 5.6 del *Tractatus*: "Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo". No es el caso; lo que Nietzsche expresa explícitamente es que es necesario que uno deje de *pensar* si uno se niega a hacerlo en la prisión del lenguaje. Y la experiencia sublime, si es, no es un pensar. De manera paralela a Wittgenstein, Gadamer se refirió en *Verdad y método* al carácter "absoluto" de nuestra experiencia lingüística del mundo y a la "lingüisticidad" de dicha experiencia. ¿Es posible una experiencia (consciente) no lingüística, no mediada por el lenguaje? Ankersmit nos asegura que sí, apelando a sus propias vivencias y a las de una gran pluralidad de testigos. (Huizinga, como ya ha quedado dicho; Johann Jacob Bachofen, al entrar a una cámara mortuoria etrusca; Johann Wolfgang Goethe, en la contemplación de un mueble; Mario Praz, en la de una habitación que había permanecido intocada por siglos; Johann Gottfried Herder, al presenciar un ritual con cantos y danzas ancestrales para la celebración del inicio del verano; Jacob Burkhardt, en la contemplación de las maravillas arquitectónicas de Pisa y del paisaje circundante en un atardecer, etcétera. Es de interés particular aquí la mención de Herder por ser un autor representativo del "giro lingüístico" operado en la filosofía en lengua alemana un siglo y medio antes del acaecido en la filosofía en lengua inglesa). De nuevo: ¿es posible una experiencia (consciente) no lingüística, no mediada por el lenguaje? La plausibilidad de las tesis centrales de Ankersmit es una función de la manera en la que se responda a esta pregunta. Hace dos o tres décadas la respuesta tendía a ser negativa, hoy día las cosas han cambiado; hay que reconocerlo se esté o no de acuerdo con el cambio. Por lo demás, conviene recordar que la noción de la experiencia sublime, o al menos la de lo sublime –y, como lo apunta Ankersmit, de lo único que puede predicarse la sublimidad es de la experiencia–, se originó hace más de tres siglos.

¿Cómo hay que ver *La experiencia histórica sublime* a la luz de la producción previa de Ankersmit? La respuesta que ofrece a esta pregunta es la siguiente:

> Con el mayor énfasis insisto en que este libro versa sobre la experiencia histórica sublime, *y sobre ninguna otra* cosa (tal como la explicación histórica, la causalidad, la narrativa o la representación). Este libro, por lo tanto, no ha de ser interpretado como una retractación de lo que he escrito sobre tales temas en mis trabajos previos. Este libro no cuestiona que la convicción de que hay o, más bien, que hubo un pasado con existencia independiente de lo que digamos o escribamos sobre él; que nos es dado formular enunciados sobre el pasado que son verdaderos o falsos; que podemos explicar el pasado, ya sea a través de la mención de causas o en términos de textos que lo representen [...].

Quien conozca la obra previa de Ankersmit sabe de la evolución de su pensamiento: del posmodernismo al realismo; del narrativismo al representacionalismo. En uno de los trabajos recogidos en *Historia y tropología*, "Representación histórica", publicado originalmente en 1988, refiere cómo el *vocabulario* empleado en la teoría de la historia tuvo, de 1940 a 1970, a la "descripción" y a la "explicación" como categorías dominantes, las que cedieron su lugar a las de "sentido" e "interpretación", que lo fueron en las décadas de los setenta y los ochenta (la era hermenéutica en la teoría de la historia), para pasar a ser reemplazadas por la de "representación". Los dos últimos momentos de esta secuencia pueden apreciarse en su propia obra. ¿Al leer *La experiencia histórica sublime* atestiguamos los comienzos de un cuarto momento en el que "representación" cede su sitio a "experiencia"? Ankersmit parece creer que tal es el caso: habla de un desplazamiento del lenguaje a la experiencia tanto de la historiografía como en la teoría de historia con efectos de refuerzo recíproco. A manera de ejemplos de la historiografía (más o menos reciente) en los que puede apreciarse este desplazamiento propone la magna obra compilada por Pierre Nora, *Los lugares de memoria* (1984 -1992), y las discusiones relativas a la representación del Holocausto (a partir de 1986).

Corresponde al lector dar respuesta a la pregunta planteada: ¿somos testigos de un desplazamiento de la representación a la experiencia en los campos de la escritura de la historia y del pensar sobre ella? Una cosa es clara: sea afirmativa o sea negativa la respuesta, *La experiencia histórica sublime* constituye ya una referencia imprescindible para cualquier historiador reflexivo y para todo teórico de la historia.

Julio, 2009.

En 2005, la Stanford University Press publicó la versión en inglés de este libro. Esta edición en neerlandés difiere en algunos aspectos de su antecesora anglosajona. A continuación se exponen las diferencias más importantes. Los dos primeros capítulos se han reescrito en su totalidad; no sólo se hizo una argumentación más incisiva respecto del giro que Rorty dio de Quine hacia Davidson, sino se recurrió también a la *Farbenlehre* [teoría de los colores] de Goethe a fin de añadir una dimensión esencialmente nueva al concepto de la experiencia y de la experiencia histórica.

Además, se escribió una nueva conclusión. La versión en inglés concluyó con una discusión de la novela *Hyperión* de Hölderlin y de la llamada *Athen Erlebnis* [experiencia de Atenas], que se describe en ella. Esta conclusión se sustituyó con una exposición sobre la relación entre, por un lado, la experiencia histórica de Huizinga y, por el otro, la experiencia histórica como episodio en la historia de una cultura o sociedad. La conclusión presentada en este libro es una continuación directa del último capítulo. En comparación con la conclusión de la edición anterior, ésta consigue una integración más sólida del último capítulo (VIII) con los que le anteceden (I-VII).

Finalmente, a lo largo de todo el libro se precisó más la argumentación y se completó donde fuese necesario. El resultado, en mi opinión, es un texto esencialmente más sólido que la versión inglesa. Por esta razón estoy muy agradecido con la *Historische Uitgeverij* [Editorial Histórica], que me ha brindado la oportunidad de corregir una serie de deficiencias de la versión inglesa.

Glimmen, 11 de febrero, 2007

Introducción

Praeter haec duo cognitionis genera datur, ut in sequentibus ostendam, aliud tertium, quod scientiam intuitivam vocabimus.

Aparte de estos dos géneros de conocimiento se da, como mostraré más adelante, otro tercero, que llamaré conocimiento intuitivo.

B. de Spinoza, *Ethica*, pars secunda, proposición XL, escolio II.*

La experiencia en la historia y en la filosofía

Terminar este libro me tomó mucho tiempo. La razón es que en él se examina el concepto de la experiencia tanto desde la perspectiva de la práctica histórica como desde la de la filosofía. No resultó sencillo sintonizar ambas perspectivas.

Empezaré por la práctica histórica. Hasta hace poco, la práctica histórica parecía no dar cabida al concepto de la experiencia. Desde luego, esto concierne sobre todo a la práctica histórica de los años sesenta y setenta del siglo pasado, fuertemente orientada a las ciencias sociales. Entonces, la ciencia era el modelo a seguir para el historiador, y esto significaba que todo lo relacionado con la subjetividad (la personalidad del propio historiador, el modo en que la gente ha experimentado su mundo en el pasado) era sospe-

* N. de la tr.: en latín y en neerlandés en el original.

choso. Esto sólo podía poner en peligro el ideal del conocimiento histórico "duro", "científico" y de preferencia cuantitativo. No duró mucho el triunfo del modelo de *history as a social science*. Bajo la mirada del mismísimo Fernand Braudel, sus colegas de la *École des hautes études* concibieron la llamada "historia de las mentalidades", que pretendía trazar el mapa de la *expérience vécue* [experiencia vivida] de nuestros ancestros. Al poco tiempo, aquélla fue adaptada en Alemania como *Alltagsgeschichte* [historia de la vida cotidiana] que, como el término indica, investigaba la vida cotidiana del pasado poniendo toda la atención en los aspectos cualitativos. Finalmente, hoy día la tendencia en la práctica histórica podría sintetizarse con el término de *cultural history;* por más amplia que sea la variedad de objetos de estudio que en este rubro pueda categorizarse, la *cultural history* mantiene una relación cómoda y distendida con todo lo que haya adquirido importancia a partir de las nociones de subjetividad y experiencia.

Algo similar puede decirse sobre la teoría de la historia. Si bien en los años sesenta el *covering law model* [modelo nomológico deductivo], orientado a la ciencia, ocupaba un lugar prioritario en el orden del día de la filosofía de la historia, con la famosa y muy influyente *Metahistory* (1973) de Hayden White comenzó un periodo en el que pasó a utilizarse la teoría literaria para profundizar nuestra comprensión del texto histórico. No quisiera sugerir que la teoría literaria es una ciencia sólo porque esta disciplina se autodefina como tal. De ninguna manera. Pese a ello, sin duda hubo continuidad, ya que también dentro del enfoque de la teoría literaria se buscaban afirmaciones intersubjetivamente aceptables sobre el texto histórico. Llama la atención, además, que en este enfoque la relación entre el historiador (o el texto histórico) y el pasado en sí invariablemente se quedaba al margen, y con esto también la experiencia. También en esto el trabajo de Hayden White es paradigmático, porque ni siquiera plantea esta relación: en su obra, el historiador está recluido en el mundo del texto o del lenguaje. Un *Il n'y a pas de hors-texte* [nada afuera del texto] comparable con Derrida.

Esto cambió a finales de los años ochenta cuando, siguiendo el ejemplo de *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora, la memoria y la conmemoración –colectivas o individuales– se convirtieron en la temática central en el debate de la teoría de la historia. Pero fue sobre todo la cuestión del holocausto y su representación la que acaparó toda la atención. No es nada sencillo situar esta problemática en términos filosóficos, pero en todas las discusiones predominaba la pregunta sobre cómo el historiador debe manejar la vergüenza del holocausto, y cómo nos debemos ubicar frente a un episodio tan delicado del pasado. En este contexto, el carácter de la relación entre el historiador y el pasado se colocó en el centro de la atención, aunque los aspectos morales,

políticos, estéticos y epistemológicos de esta relación se entrelazaban de una forma muy confusa. Ya podían situarse más fácilmente las discusiones teóricas sobre memoria y conmemoración, siempre y cuando se tomara en cuenta la fuente de inspiración que se esconde detrás de *the invention of tradition* (para decirlo con Hobsbawm).

Dondequiera que se desee situar estas discusiones en el mapa de la filosofía, no cabe duda de que con esto la teoría de la historia se había liberado de "la cárcel del lenguaje" (Nietzsche) y que ahora se abría la posibilidad de responsabilizar al historiador de su propia postura respecto del pasado. Ya no puede esconderse tras la exigencia de "cientificidad", y mucho menos se le permite ya perderse en el libre juego del texto histórico. El tema de la experiencia histórica es la prolongación de esto.

En la filosofía encontramos un patrón más o menos comparable. La filosofía del siglo xxa sido principalmente filosofía del lenguaje. Esto no sólo se aplica a la filosofía analítica en la que figuran nombres como Russell, Moore, Wittgenstein, Ayer, Strawson, Austin, Quine y Davidson, sino también en la filosofía de la ciencia, la fenomenología, la filosofía de la existencia de Heidegger, el estructuralismo, el postestructuralismo y en el deconstructivismo, el lenguaje ocupaba y sigue ocupando un lugar importante. Además, en el marco del planteamiento de este libro, conviene señalar que este interés puede y debe interpretarse como la continuación de lo que desde Kant se designa como "filosofía trascendental": la indagación de las condiciones de la posibilidad del conocimiento verdadero. Los filósofos mencionados buscaban estas condiciones sobre todo en el lenguaje, y es innegablemente cierto que sin lenguaje no hay posibilidad de conocimiento. En este sentido, cabe caracterizar a la filosofía del siglo xx como "trascendentalismo lingüístico".

No obstante, hay dos tendencias recientes en la filosofía que podemos interpretar como un desvío de ese trascendentalismo lingüístico. En primer lugar, preguntas que antes solían formularse en términos de la filosofía del lenguaje, ahora son formuladas en términos de la conciencia. Desde Dennett y Searle, la conciencia se ha convertido tal vez en el tema de la filosofía anglosajona contemporánea del que más se ha hablado. Y en el ámbito de la filosofía puede interpretarse esto como el complemento del giro hacia la experiencia que constato para la práctica y para la teoría de la historia. Basta pensar en cómo los tres conceptos –experiencia, conciencia, lenguaje– están interrelacionados. La relación es entonces como sigue: la experiencia nos pone en contacto con el mundo; la conciencia nos ofrece las representaciones del mundo, tal y como éste se nos muestra en la experiencia; y estas representaciones se dejan, finalmente, expresar con el lenguaje. Lo admito, es una representación sumamente esquemática de las cosas, pero es así a grandes

rasgos. Ahora bien, el lenguaje puede arreglárselas sin la experiencia, pero la conciencia no. Sin experiencia no hay conciencia. Y el paso del lenguaje a la conciencia es, por tanto, necesariamente un desplazamiento en dirección de la experiencia.

La segunda tendencia es la relativa popularidad de la estética, un terreno en el que hasta hace poco un filósofo no podía adquirir renombre, pero esto ha cambiado. Pensemos nuevamente en los tres conceptos de lenguaje, conciencia y experiencia: ¿quién va a dudar de que el arte tiene más afinidad con los dos últimos y menos con el primero? Basta pensar en las artes plásticas. Es cierto, uno de los libros más famosos del siglo pasado sobre el arte llevó por título *Languages of art*. Pero pocos negarán hoy día que el intento de Nelson Goodman de modelar las artes plásticas según el molde del lenguaje es forzado, y que nunca llegará a ser más que una dudosa metáfora. En cambio, el tema de la experiencia estética es mucho más fascinante y prometedor.

En conclusión, tanto en la práctica y la teoría de la historia como en la filosofía, se registra un desplazamiento del ámbito del lenguaje hacia el ámbito de la experiencia.

DEL RACIONALISMO A UN NUEVO ROMANTICISMO

Cuando oímos la palabra "experiencia", pensamos en primera instancia en la percepción sensorial, en cómo el mundo se presenta a nuestros sentidos; la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto. En este libro se defiende la tesis poco usual de que también existe algo así como una "experiencia intelectual", y que, para la percepción empírica, nuestra mente no es en menor medida un sentido que nuestra vista, oído, tacto, etcétera, y que lo que se nos presenta en la "experiencia intelectual" tampoco se puede reducir a los demás sentidos como un sonido que se pueda ver o como un triángulo que se pueda oír u oler. Además, se presenta el peculiar hecho de que, en lo que a esto se refiere, el empirismo obliga a un antipositivismo, mientras que en el ideario cientificista, el empirismo y el positivismo son más bien la continuación el uno del otro. La explicación para esto es que en el cientificismo la relación entre la experiencia y el sujeto de la experiencia difiere de la que se da en el terreno de la cultura y de la sociedad. El cientificismo sólo se pone realmente en marcha cuando nos desplazamos en la dirección de un sujeto intersubjetivo, universal y trascendental, tal y como se da en las ciencias. El positivismo debe su fuerza al hecho de que existe un conjunto de verdades empíricas aceptables para todo sujeto. Pero eso es diferente en el terreno de la cultura y de la sociedad. En ese sentido, resulta ilustrativo el concepto de *Bildung* [formación], aunque debemos darnos cuenta de que el concepto –en esencia

sumamente aristotélico– de *Bildung* siempre conserva el recuerdo de cómo nos ha "formado" (*gebildet*) la experiencia, para llegar a ser la personalidad única que somos. Así entonces, por supuesto y de ninguna manera puede haber un yo intersubjetivo, trascendental y con cualidades universalistas. El propio sujeto es el tema central. En una palabra, en la concepción cientificista y positivista, la experiencia es un atributo del mundo; y en la de la cultura y de la sociedad, un atributo del sujeto, del individuo.

En este libro daré a la noción de la experiencia intelectual sobre todo el contenido de la experiencia histórica, de la experiencia del pasado. Y esta experiencia del pasado adquiere su forma en un movimiento que abarca simultáneamente un descubrimiento y una recuperación del pasado (como en Proust). Esto opera de la siguiente manera: la experiencia histórica es en primer lugar un *Gestalt-switch;* en el cual un presente atemporal se transforma en un mundo que abarca tanto el presente como el pasado. Esto nos lleva al descubrimiento del pasado como una realidad que de alguna manera "se desprendió" de un presente atemporal. Aquí radica el componente de la pérdida en la experiencia histórica. Pero al mismo tiempo, la experiencia histórica nos ofrece la expectativa de una recuperación del pasado mediante la trascendencia de los límites entre el presente y el pasado, y ése es el momento de la reunificación o del "amor" en la experiencia histórica. Cabe evocar en ese contexto el famoso mito de Platón sobre el origen de los sexos. La experiencia histórica es la paradójica confluencia de la escisión (el dolor y la pérdida) y de la reunificación (el amor) sin que ninguno de los dos prevalezca. Y en esta paradójica unión de lo que se excluye mutuamente (la pérdida y el amor) radica el carácter sublime de la experiencia histórica.

De la reorientación a la filosofía que se recomienda en esta obra, se deducen dos cosas. En primer lugar, espero que este libro deje claro que la historia y la pregunta por nuestra relación con el pasado constituyen una mina de oro para la futura reflexión filosófica, cuyo significado y alcances van mucho más allá de la práctica histórica en sentido estricto. Dentro de la filosofía en su conjunto, a la filosofía de la historia le corresponde ocupar nuevamente un lugar de igual importancia que el que ocupaba durante el neokantianismo. Más en particular, espero demostrar aquí que se nos abre un nuevo mundo de cuestiones filosóficamente interesantes, cuando cambiamos la tradicional fijación por la verdad en la filosofía por una preocupación por el problema de la experiencia; aunque esto no significa que debamos considerar a esta última como la sirvienta sumisa de la primera. En esta obra, esto llevará a una separación de las nociones de la verdad y de la experiencia. Hasta la fecha, pocos filósofos han propuesto esta separación (Dewey es una de las pocas excepciones), pero veremos que el campo de la indagación filosófica

significativa se podrá ampliar enormemente una vez que estemos dispuestos a renunciar a la tradicional subordinación de la experiencia a la verdad.

En segundo lugar, la orientación que se recomienda también requerirá un reacomodo dentro de la filosofía de la historia. A lo largo del último medio siglo, ésta no era mucho más que una trasposición de lo que se lograba en los ámbitos de la filosofía del lenguaje o de la teoría literaria al ámbito de la historia. De ninguna manera quisiera negar que esto nos ha aportado muchos conocimientos interesantes; me refiero en particular a todo lo que se ha producido desde y a raíz de la *Metahistoria* de White, pero lo cierto es que lo propio de nuestra relación con el pasado pasó a segundo término. Y es que la filosofía del lenguaje y la teoría literaria no fueron diseñadas para hacer justicia a esta relación. Se produjo una reducción en la filosofía de la historia, por la cual nuestra relación con el pasado quedó encerrada dentro de lo que puede hacerse con el lenguaje o puede decirse sobre él. Esto, por un lado, resulta muy comprensible porque mientras uno se limitó a este modo de proceder, no se manifestaría la discrepancia entre la práctica histórica, por un lado, y la filosofía del lenguaje y la teoría literaria, por otro. De este modo surgió, sin embargo, una filosofía de la historia que deliberadamente se amputaba a sí misma, reduciéndose a lo que la práctica histórica tiene en común con la literatura y el lenguaje. Todo lo que determina y caracteriza nuestra relación con el pasado –en calidad de objeto de investigación histórica– se sustrajo de la vista.

Este libro es una reacción a ello, pues pretende una rehabilitación del modo en que nos relacionamos con el pasado, de nuestros sentimientos respecto del pasado, en fin, de nuestra experiencia del pasado. La "burocracia" intelectual de lo que podríamos sintetizar bajo la categoría de *theory* (hermenéutica, estética de la recepción, estructuralismo, postestructuralismo, semiótica, tropología, retórica) se sustituye por los sentimientos y estados de ánimo que determinan cómo experimentamos el pasado. Nuestros sentimientos respecto del pasado no son menos importantes que lo que sabemos de él, y son, probablemente, aún más importantes. "Sentir c' est penser", decía Rousseau, y con gusto lo repito.

Por tanto, invito al lector a que entre en el oscuro e incluso a veces siniestro mundo romántico de nuestra vinculación más profunda y existencial con el pasado –y ésta es una dimensión que se ha perdido con el trascendentalismo y el cognoscitivismo de lo que debemos asociar con *theory*. Además, quisiera agregar de inmediato que sólo podremos acceder a esta tesis romántica después de haber hecho el recorrido completo por el racionalismo de la Ilustración. Un romanticismo sin el recuerdo del racionalismo sólo nos llevaría a un vano e impotente patetismo. Al igual que los de la Ilustración

y el racionalismo, los triunfos de *theory* ameritan nuestra más profunda admiración. Pero es cierto: tanto *theory* como la Ilustración y el racionalismo acabaron en un gélido formalismo, en el que se congelaba todo lo que pudiese llegar a nuestros corazones. Como bien dijo Nicolaas Beets en 1837: con la Ilustración "tuvimos el a + b = c. El termómetro descendió de la temperatura de la sangre a escarcha. Nevaba grandes ideas. Soplaban aires frescos y de cambio, pero a la larga terminó siendo desapacible".[1] Devolvámosle a nuestra reflexión sobre la historia algo de la calidez del corazón humano, algo que pueda resonar en lo más profundo de nuestras almas.

ESBOZO DE ESTE LIBRO

Los dos capítulos iniciales intentan poner a buen recaudo a la experiencia frente a su enemigo más temible: el trascendentalismo lingüístico que la recluye en las mazmorras del lenguaje. Existe una tensión latente entre el lenguaje y la experiencia: se necesitan mutuamente, porque la experiencia es el alimento del lenguaje y el lenguaje puede enriquecer y profundizar esencialmente la experiencia, pero al cabo son enemigos y explotarán al máximo, en su propio beneficio y a costa del otro, el terreno que indiscutiblemente comparten. Y en esta guerrilla entre el lenguaje y la experiencia, el primero ciertamente ha salido victorioso. No es de extrañar, porque para nosotros los seres humanos, usuarios del lenguaje y sujetos a la experiencia, es de mucho interés que el lenguaje se imponga a la experiencia. El lenguaje es nuestro amigo y aliado en nuestro intento por controlar la realidad, mientras que en la experiencia la realidad se nos presenta en su desnudez e indiferencia. La realidad experimentada es una realidad inmanejable. El lenguaje, el orden simbólico, nos protege de una confrontación directa con la realidad tal y como ésta se plasma. No debe extrañarnos entonces que la experiencia sublime (en la cual se conservan todos los aspectos de la confrontación brutal con la realidad) invariablemente conlleva también lo terrible.

En el primer capítulo veremos que Richard Rorty, quien en su *Philosophy and the mirror of nature* de 1980 atacó al trascendentalismo lingüístico, y de quien más cabía esperar una rehabilitación de la experiencia, finalmente no dio el paso hacia la experiencia. La explicación de esto es que él dio un *volte face* completo en una etapa posterior de su carrera, cuando abrazó la filosofía del lenguaje de Donald Davidson y volvió a posturas que precisamente había atacado de manera tan revolucionaria en su libro de 1980.

[1] N. Beets, *Camera Obscura van Hildebrand*, Haarlem, 1953, p. 378.

Se puede decir que *La experiencia histórica sublime* retoma el hilo que Rorty perdió en algún momento entre su libro de 1980 y su conversión a Davidson. La posición de Rorty en los debates en torno a Quine y Davidson indica asimismo cómo se puede vincular la argumentación de este libro con la filosofía del lenguaje de la segunda mitad del siglo pasado. En el segundo capítulo se expone cómo el trascendentalismo lingüístico encontró su camino hacia la reflexión teórica contemporánea sobre las humanidades y lo cuestionables que han sido sus consecuencias. El tercer capítulo ofrece una exposición de cómo Huizinga entendía la experiencia histórica y cómo plasmó, en *El otoño de la Edad Media,* su propia experiencia histórica de la tardía Edad Media. En el capítulo IV se hace una exposición del papel que desempeñó la experiencia histórica en el pensamiento de algunos autores desde finales del siglo XVIII: Herder, Goethe, Eichendorff, Burckhardt y Benjamin.

En el capítulo V se expone y se explica en primer lugar la crítica de Gadamer a los enfoques epistemológicos de las humanidades; a continuación se demuestra que la hermenéutica del propio Gadamer tampoco está libre de máculas de trascendentalismo lingüístico. La razón es que el filósofo alemán no quiere renunciar a la noción de la verdad, aunque para él sea el arte que indica cómo debemos entender esta noción de verdad. Los resultados de este capítulo se pueden resumir en las cuatro tesis siguientes: 1) Para una comprensión correcta del carácter de la experiencia histórica habrá que desvincular los conceptos de verdad y experiencia. 2) Desaparecerán automáticamente las aporías (como el escepticismo y el relativismo) a las que la práctica histórica, y concretamente el historicismo, siempre daban pie. 3) La separación de la experiencia y la verdad lleva inevitablemente a la paradoja de una "experiencia sin sujeto de experiencia". 4) La noción de una experiencia sin sujeto de la experiencia, que para el individuo sólo tiene sentido en condiciones excepcionales, pierde su carácter paradójico cuando se le vincula a civilizaciones y culturas.

El capítulo VI retoma la noción de Gadamer de la experiencia estética. A continuación queda claro que fue sobre todo gracias al pragmatismo que la noción de la experiencia estética pudo adquirir un significado que permite profundizar en la comprensión del carácter de la experiencia histórica. Los capítulos VII y VIII constituyen un díptico en el cual pasamos revista a los extremos del espectro de la experiencia histórica, partiendo de algunos ejemplos. En el capítulo VII se discuten y se analizan en profundidad dos ejemplos de una experiencia histórica individual. El capítulo VIII trata de experiencias históricas colectivas que son ocasionadas por grandes rupturas en la historia de Occidente (aunque las experiencias de ruptura sí se manifiestan en las mentes de los historiadores). En la medida en que este libro contiene una

propuesta de investigación futura –a modo de extensión de lo discutido en este libro– habrá que buscarla en estas experiencias de ruptura y en cómo influyeron en el desarrollo de la conciencia histórica. El libro concluye con un epílogo en el cual se compara la experiencia histórica con la experiencia nostálgica del pasado.

MODO DE EMPLEO

Como indica el título, éste es un libro sobre la experiencia histórica sublime, y no sobre otra cosa, como la explicación histórica, la causalidad, la narratividad o la representación. Entonces, no se lo debe interpretar como una abjuración de lo que en otros lados he afirmado sobre estas otras cuestiones. Más en particular, no es mi intención poner en entredicho la convicción de que ha habido un pasado, que existe, o más bien, que ha existido, independientemente de lo que nosotros decimos al respecto, y sobre el cual podemos hacer enunciados que resulten verdaderos o falsos. Tampoco es mi intención poner en duda que se pueden ofrecer causas para lo que sucedió en el pasado, o que podemos representar ese pasado más o menos adecuadamente mediante textos históricos, y que es posible tener una discusión racional sobre todo este tipo de cosas. Mi tesis no pretende ir más allá de que puede tener sentido pensar que una experiencia histórica, anterior a todo esto, contribuye a determinar la naturaleza y el curso de tales discusiones.

Finalmente, acabamos de ver que la experiencia histórica (sublime) tal y como se define en este libro, debe desvincularse de la verdad. Por consiguiente, esto significa que no puede criticarse a éste con el argumento de que no habla sobre la manera en que la experiencia histórica puede ser puesta al servicio de la verdad histórica, porque sencillamente no es de lo que trata. Con esto, obviamente, de ninguna manera digo que la búsqueda de la verdad o la falsedad sea irrelevante para la práctica de la historia. Al contrario, tengo un enorme respeto por lo que los filósofos de la historia han dicho acerca de ello. Sólo que en este libro otros asuntos están en el orden del día. Entonces, a toda persona que esté plenamente convencida de que las preguntas sobre nuestra relación con el pasado no tienen sentido, porque no se pueden traducir a preguntas sobre verdad o falsedad –o, incluso, que este tipo de preguntas sobre nuestra relación con el pasado ni siquiera existen– sólo le puedo recomendar cerrar este libro y no volver a abrirlo jamás.

I

EPISTEMOLOGÍA Y EXPERIENCIA

El lenguaje va hasta el fondo.

Richard Rorty

La revolución científica del siglo XVII se ajustaba perfectamente a una visión abstracta, cartesiana de la experiencia que efectivamente negaba la existencia de la experiencia primordial. Después de Descartes, los filósofos y científicos occidentales tendieron a reemplazar conceptos del sentido común como la experiencia, la sabiduría y el conocimiento con un registro cada vez más técnico de la experiencia, como si estuviera compuesto por estados sensoriales, desconectados y subjetivos.

E. S. Reed, *The necessity of experience*, New Haven/London, 1996, p. 8.*

LA MARGINACIÓN DE LA EXPERIENCIA

La filosofía occidental nunca ha tenido una buena disposición hacia el concepto de la experiencia. Aunque es cierto que muchos y tan diversos filósofos como Aristóteles, Hegel, Husserl, Dewey y Benjamin cedieron un espacio importante a este concepto en sus sistemas,[1] lo que lograron en sus filosofías

* Todas las traducciones del inglés, alemán y francés las realizó la traductora, excepto aquellas en las que se indique expresamente el nombre del traductor.

[1] Por supuesto que ahora el lector querrá señalarme la tradición del empirismo. Pero en este capítulo veremos que el concepto de la experiencia con supuestas "amistades" como el empirismo, ya no requiere de enemigos.

en nombre de la experiencia constituía siempre un punto final en lugar de un punto de partida que invitara a una mayor reflexión y profundización. Los triunfos y las victorias conquistados en nombre de la experiencia –y ciertamente los hay– nunca significaron un cambio esencial y duradero en la historia de la filosofía: siempre se perdieron junto con los filósofos que habían logrado sus victorias.

Es ilustrativo que resulta imposible narrar la historia de la filosofía en términos de la historia del concepto de la experiencia, mientras que las vicisitudes de conceptos tales como la razón, el ser, el conocimiento o la verdad ofrecen un excelente punto de partida para una historia del "gran relato" de la filosofía occidental. La historia del concepto de la experiencia, en cambio, tiene un carácter notablemente fragmentado o episódico: es imposible esbozar un panorama coherente y convincente de la evolución del pensamiento occidental a lo largo de dos milenios a partir del concepto de la experiencia. Martin Jay llegó también a esta conclusión en su estudio sobre la historia del concepto de la experiencia.[2] En su magistral y erudito libro, Jay investiga cómo el concepto de la experiencia se ha desarrollado desde Platón y Aristóteles hasta el día de hoy, aunque no se explaya especialmente sobre la Antigüedad y la Edad Media, con lo que su relato en realidad comienza con Montaigne y Bacon.

Con el subtítulo de *Modern American and European variations on a universal theme*, Jay quiso indicar que la historia del concepto occidental de la experiencia tiene más bien el carácter de una serie de variaciones más o menos independientes sobre un tema, y no tanto el de una evolución continua mediante la cual nos adentráramos cada vez más en los secretos del concepto. La historia de la experiencia no puede narrarse en un "gran relato": "A cualquier persona que busca el 'gran relato' de la historia de esta idea, pronto le quedará claro que es imposible contar una única historia. Más que forzar un relato totalizado, que supone un punto de partida unificado, un *archê* etimológico por ser recuperado, o un *telos* normativo por alcanzarse, será mucho más productivo seguir las pistas dispares a donde nos lleven. Sin el peso de rescatar o prescribir una sola acepción de la palabra, quedaremos libres de des-cubrir y explorar sus múltiples, con frecuencia contradictorios significados y de empezar a entender cómo y por qué a menudo funcionan como lo hacen para producir un efecto tan poderoso".[3] Al contrario de lo que sucede con conceptos tales como la razón, la verdad o el conocimiento,

[2] M. Jay, *Songs of experience. Modern American and European variations on a universal theme*, Berkeley/Los Ángeles 2005.

[3] Jay, *Songs of experience*, pp. 2-3.

la historia del concepto de la experiencia no tiene un claro inicio ni tiene una evolución reconocible. Cada etapa en esta historia es autónoma, sin hacer realidad las promesas de etapas anteriores o sin ser una contribución imprescindible para etapas posteriores. Si para el historicismo de Ranke, con su célebre "Jede Epoche unmittelbar zu Got" (cada época es inmediata a Dios) se buscara una ejemplificación en la historia de la filosofía, no habría concepto más adecuado que el de la experiencia, porque cada etapa en la historia del concepto constituye un universo en sí. Esto ya nos hace sospechar que el historiador y el teórico de la historia harían muy bien en prestar mayor atención al concepto de la experiencia. Aparentemente, el concepto tiene una afinidad natural con el ideario con el que el historiador se siente cómodo.

¿Por qué es así? ¿Por qué no se puede contar una historia coherente y significativa sobre la experiencia en el pensamiento occidental? Hay muchas maneras de contestar esta pregunta. Me limito a dar dos respuestas, sugeridas enseguida por el hecho de que esta historia no se puede narrar. En primer lugar, a lo largo de la historia de la filosofía occidental el concepto de la experiencia parece haber llevado todas las de perder ante conceptos más fuertes, que sí podían servir de punto de partir para esa narración. La historia de la filosofía es, como la mayoría de las historias, una historia de vencedores, una historia de conceptos y pensamientos que tenían futuro, y que eran más fuertes que los conceptos y pensamientos que competían con ellos. La experiencia no pertenece –a diferencia de la verdad, la razón o el ser– a los obvios vencedores; la experiencia carece de títulos de nobleza en la historia de la filosofía y no puede preciarse de triunfos, notables y recordables por todos, sobre sus adversarios, en este caso: la razón, el conocimiento y la verdad. La experiencia es, por utilizar una metáfora algo exagerada, el más "proletario" entre los conceptos filosóficos. Es más, ni siquiera puede presumir de la perspectiva a futuro de una "sociedad sin clases" en el mundo de la filosofía para justificar su existencia. Y hay una serie de conceptos como la autenticidad, el sentimiento, la emoción, el deseo, *Sehnsucht* [anhelo] –todos con sus raíces en el romanticismo– que junto con la experiencia se ven puestos en el margen de la filosofía donde no suelen o no pueden registrarse avances filosóficos.

En segundo lugar, si la experiencia no se presta para la narración de la historia de la filosofía, está claro que forma parte de otras historias y no de la de la filosofía, es decir, de historias con sus propios orígenes, objetivos y lógicas, que muchas veces entrarán en conflicto con la de la filosofía. El ámbito de la experiencia, por tanto, es una línea divisoria importante, si no la más importante, entre la filosofía y lo que se encuentra fuera de ella. Dicho de otro modo, la experiencia se encuentra en la zona fronteriza entre la filosofía y la ciencia, el arte y la literatura. La filosofía es indiscutiblemen-

te dueña en su propia casa cuando se trata de conceptos como la razón, la verdad o el conocimiento, pero su control se debilita con la experiencia. Penetramos, entonces, en una enigmática tierra de nadie entre la filosofía, la ciencia, la religión, el arte y la historia; llegamos al terreno donde la fuerza gravitatoria de esos otros mundos llega a imponerse a la de la filosofía, el terreno donde la filosofía se desintegra y se cae a pedazos. Jay enfatiza que la imperiosa necesidad de nuestro mundo (post)moderno de una cada vez mayor diferenciación, robustece aun más esta *centrifugalidad*:* "El proceso de diferenciación, característico de la modernización, ha llevado, como hemos visto, al desarrollo de discursos relativamente autónomos sobre la experiencia cognoscitiva, religiosa y estética, al igual que ha llevado a intentos por aislar y analizar su importancia en contextos históricos y políticos. La exploración de lo que cuenta como una experiencia en cada una de estas arenas, muchas veces nos ha posibilitado registrar las variadas y a veces contradictorias posibilidades que se esconden dentro de la categoría general, que resisten una fácil reducción a un común denominador".[4]

Resumiendo, de todos los conceptos que el filósofo estudia de oficio, el de la experiencia es el más sensible a las influencias externas a la filosofía misma. No es extraño que el filósofo se sienta incómodo con el concepto de la experiencia: su seguridad de sí mismo, como filósofo, le estorba, y a menudo tendrá que reconocer la superioridad del hombre de letras, del conocedor de arte, del historiador o simplemente de aquel que sepa expresar su experiencia de vida, como sea, de un modo que suscita empatía en muchos.

ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO

Este desplazamiento que se produce en la filosofía desde el antiguo centro de la lógica, la razón, la verdad y el conocimiento hacia la periferia dominada por la experiencia, tiene su precedente en la transición de la Ilustración al romanticismo. El esquema es de sobra conocido: la confianza ilustrada en la razón paulatinamente se destiñó para convertirse en un culto al sentimiento y a la experiencia. La indagación epistemológica de la racionalidad científica, que inspiró a los filósofos de los siglos XVII y XVIII desde Descartes hasta Kant, pasando por Locke, Berkeley y Hume, tuvo que ceder ante una exploración del mundo de los sentimientos y de la experiencia. Y no hubo ninguna disciplina no filosófica más exitosa que la historia en dislocar aquella vieja fascinación por la razón en todos sus aspectos. Eso fue la esencia del sistema de Hegel,

* Cursivas de la tr.

[4] Jay, *Songs of experience*, p. 402.

en el cual, momentáneamente, la historia supo poner bajo su custodia hasta a la lógica. Pese a que Hegel no les tenía mucha simpatía a los románticos de su época, y por más que posteriormente se intentó domar a la historia en nombre de la racionalidad científica y subordinarla nuevamente a ella, la racionalidad científica ya no logró controlar totalmente el carácter subversivo de la historia. La explicación de esto es que este alejamiento del centro de la razón y de la racionalidad científica hacia la periferia de la historia y de la experiencia, tuvo su origen en la propia razón.

Ésta es una de las reflexiones más importantes de *Verdad y método* de Gadamer. En su *opus magnum*, Gadamer demuestra que de ninguna manera deben contraponerse el romanticismo (y el descubrimiento del mundo de la historia y de la experiencia) y la Ilustración. Al contrario, el romanticismo es el perfeccionamiento de la Ilustración. Al igual que ésta, aquél quiere brindarnos acceso a los secretos del mundo en el que vivimos y hacer que los entendamos. El romanticismo, no obstante, detectó en la Ilustración un doble defecto en la realización de este objetivo. En primer lugar, la Ilustración era ciega ante todo lo que no se dejaba reducir fácilmente a esquemas epistemológicos, como el mundo de los sentimientos y de la interioridad. Y en segundo lugar, la Ilustración no veía que ese mundo era accesible sólo cuando uno se le acercaba de manera diferente que a la realidad física, y que aquí se podía esperar más del método de trabajo del historiador. Al dirigir la atención hacia estos nuevos aspectos de la realidad y de la existencia humana, y al abordarlos de una manera en que la Ilustración no habría podido imaginarlo ni en sueños, el romanticismo de hecho culminó el proyecto de la Ilustración. Y se podría decir que el ámbito de la historia de la experiencia desequilibró la razón ilustrada, porque el perfeccionamiento de ésta no sólo exigía el paso hacia la historia y la experiencia, sino que también le obligó a pisar un terreno donde se sentía incómoda e insegura.

Desde luego, esta reproducción del trasfondo de la transición de la Ilustración al romanticismo –y de la visión de Gadamer al respecto– es sumamente somera y esquemática. Pero este esbozo de la revolución intelectual de alrededor de 1800 sí puede aclarar de qué trata este libro. En muchos sentidos (¡aunque no en todos!) pretende ser una repetición de lo que ocurrió hace doscientos años. La filosofía del lenguaje, tal y como se ha desarrollado desde Frege hasta nuestros días, asume aquí el papel del racionalismo de la Ilustración, y el giro hacia la experiencia, propugnado por mí, pasa a ocupar el lugar del romanticismo. En este sentido, puede leerse este libro como un alegato a favor de un nuevo romanticismo.

Pero es necesario matizar ligeramente esta imagen. Para empezar, de ninguna manera debe limitarse el racionalismo actual a la filosofía de la ciencia

o a la filosofía analítica o del lenguaje. Gadamer ya señaló que hay que ver el historicismo rankeano y la hermenéutica de Dilthey precisamente como una continuación del racionalismo de la epistemología de los siglos XVII y XVIII, y no como una crítica a él, como muchos sospechan que es. La continuidad entre la Ilustración y el romanticismo, por tanto, también se presenta en la historia y en la hermenéutica. También en estas dos, el romanticismo tiene el rostro de Jano: por un lado mira hacia atrás, hacia la Ilustración, perfeccionándola, y por el otro dirige su rostro hacia la radical ruptura con la Ilustración, que ya se anunciaba con Gadamer, y que tiene en el concepto de la experiencia su verdadero origen y su núcleo. Por un lado, existe el estructuralismo, el postestructuralismo, el narrativismo, la semiótica, el deconstructivismo, la tropología, en síntesis, todo lo que en las últimas décadas ha trascendido bajo el común denominador de "theory"; y aquí todavía se trata del "ilustrado" afán de controlar la historia y todo lo que asociamos con ella mediante la razón. Pero por otro lado, el romanticismo tiene la urgencia de alejarse de la Ilustración –y sólo con la experiencia, el romanticismo atraviesa su *point of no return*. Esta transición hacia la experiencia, por tanto, sólo adquiere su verdadero dramatismo en el contraste con la inercia "ilustrada" de *theory*.

THEORY

Está claro que *theory* es un concepto sumamente problemático y este libro es, ante todo, un intento de enfrentarlo. El problema consta de dos componentes que, por desgracia y por añadidura, se relacionan de una manera muy problemática entre sí: por una parte, está la pregunta de qué es la ciencia, y por otra, la de cómo se debe trabajar en la práctica histórica y disciplinas afines. Lo conflictivo de su relación se origina en la pregunta –que antecede a las ya mencionadas–: ¿qué determina si una disciplina es o no es una ciencia? Con este trasfondo lamentablemente algo confuso intentaré hacer un inventario de las vicisitudes de *theory*.

El punto de partida es la situación perfectamente clara en la época de los historicistas Ranke, Droysen y Dilthey. En aquel entonces, estaba vigente el llamado dualismo metodológico, según el cual había un método de trabajo apropiado para las ciencias exactas y otro para la práctica histórica y las disciplinas afines. Se distinguía un método del otro de varias formas; por ejemplo, mediante la tesis de que las ciencias exactas están orientadas hacia lo que tienen en común los fenómenos de nuestro mundo, mientras que para la práctica histórica y las disciplinas afines tienen más interés lo único y lo particular (Windelband). O bien, se definía la diferencia en términos del contraste entre *erklären* [explicar] y *verstehen* [comprender] (Droysen,

Dilthey). En este momento no me interesa la plausibilidad de este dualismo metodológico en sí, sino la claridad del posicionamiento de la práctica histórica y de las disciplinas afines respecto de las ciencias exactas. Dicho de forma más precisa, la frontera entre lo que era y no era ciencia coincidía con la distinción entre las humanidades y las ciencias exactas. Había un paralelismo satisfactorio entre los razonamientos de la filosofía de la ciencia y la diferencia –para todos inmediatamente reconocible– entre el quehacer de un físico en su laboratorio y el trabajo de un historiador en el archivo o en el escritorio de su casa.

De esta claridad queda poco. En realidad, en la época de los historicistas la imagen tampoco era tan nítida como la acabo de esbozar, debido a que ellos sostenían que también procedían científicamente, aunque su método científico fuese diferente al del físico. Por el concepto "método científico" se entendían entonces dos cosas esencialmente distintas, a saber: el método utilizado por el físico y el del historiador. Si bien no era lo ideal que el mismo concepto significara dos cosas tan dispares, los historicistas podían aceptarlo en tanto se aceptase que era válido defender dos maneras distintas de practicar la ciencia, tal y como planteaba la noción del dualismo metodológico. En suma, la posición del dualismo metodológico ya estaba sujeta a una tensión interna, pero ésta era controlable.

Esto cambia hoy día con todo lo que connota *theory*. La coexistencia pacífica de dos métodos científicos distintos ya no es factible en la era de *theory*, pues, para empezar, la tensión entre ambos se ha incrementado mucho en comparación a cómo era la situación en el siglo XIX. La causa era que el enfoque de las ciencias exactas se concretó en la filosofía del lenguaje, tal y como ésta se ha desarrollado desde Frege y Russell hasta el día de hoy. Como resultado de la fijación en el lenguaje –que es propia de la filosofía del lenguaje– el enfoque fundado en las ciencias exactas hizo su entrada en el campo de la práctica histórica y de las disciplinas afines, pues en él todo gira invariablemente en torno al lenguaje y su interpretación. El dualismo metodológico era sostenible, siempre que los positivistas se centrasen en las ciencias exactas y los hermeneutas en la práctica histórica y en cuestiones relacionados con el lenguaje y el texto, y unos no se metiesen con los otros.

Sin embargo, esta relativa tranquilidad se vio perturbada cuando algunos filósofos del lenguaje empezaron a abordar el estudio del lenguaje desde las ciencias exactas. Esto derivó en un conflicto fastidioso entre dos filosofías del lenguaje diferentes, a saber: la de De Saussure, Barthes, Foucault, Derrida y Paul de Man (los herederos de la tradición romántica), y la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, Quine, Strawson, Davidson y McDowell (los herederos de la tradición ilustrada). Ambas pretendieron penetrar en los secretos

del lenguaje y de la relación entre lenguaje y realidad. No obstante, había un abismo infranqueable entre ellas: los filósofos del lenguaje no reparaban en lo que producían quienes practicaban la *theory* –y si acaso se dignaban a mirar el trabajo de éstos, solían rechazarlo tajantemente como si se tratase de sinsentidos escritos por incompetentes–. Los que practicaban la *theory* no se dejaron impresionar. Es más, con total libertad tomaron prestados los logros de los filósofos del lenguaje, y lo que hicieron con ello horrorizó a éstos. El célebre pseudo debate entre John Searle y Jacques Derrida en torno al llamado "lenguaje performativo" ilustra en ese sentido.[5]

La coexistencia pacífica entre los dos enfoques científicos, proclamada en el siglo XIX en nombre del dualismo metodológico, había llegado a su fin. Y por ello, la interrogante de qué es la ciencia se planteó con renovada urgencia, pues con la invasión de la filosofía –ilustrada– del lenguaje en el terreno de la práctica histórica y de las disciplinas afines, ésta ya no pudo eludirse más.

La intervención de Gadamer fue absolutamente crucial y determinante. En *Verdad y método* dio la respuesta definitiva a la cuestión de qué debemos entender como "científico" en este contexto y cómo podemos establecer el alcance de las pretensiones de la ciencia. La originalidad y la importancia de Gadamer radican en el hecho de que desvinculó la cuestión de lo que es o no es ciencia de las intuiciones más o menos usuales o bien plausibles al respecto.

Gadamer no se conformó con la costumbre anglosajona de utilizar la palabra "ciencia" exclusivamente para las ciencias exactas, y no para la práctica histórica y las disciplinas afines. Tampoco estuvo dispuesto a dejarse convencer por historicistas o por historiadores de orientación positivista, que declaraban haber desarrollado un método científicamente aceptable para las humanidades. Rechazó, asimismo, todo tipo de criterios para definir la ciencia, desarrollados a lo largo de los dos siglos anteriores, tales como apelar a leyes generales, la formalización matemática y la formulación de teorías y conceptos. Y de haber estado al corriente, habría hecho lo propio con la sociologización que ocurrió desde Kuhn[6] de la cuestión de qué es la ciencia y cómo funcio-

[5] El debate demostró que era imposible discutir con Derrida, ya que no combatía a sus adversarios con argumentos racionales, sino con lo que los psicólogos llaman "interpretaciones dictadas por el ello" (eludir lo que dice un interlocutor, reduciendo sus palabras a intenciones inconscientes). Invariablemente, el resultado era un molesto *dialogue de sourds* [*diálogo de sordos*]. Derrida se encaraba también con adversarios más cercanos a él en esta forma poco constructiva, a juzgar por el sumamente insatisfactorio debate con Gadamer en 1983, en el cual la actitud de Derrida no estuvo libre de cierta rudeza para con su contrincante.

[6] Para una visión de conjunto sumamente esclarecedora, véase J.H. Zammito, *A nice derangement of epistemes, post-positivism in the study of science from Quine to Latour*, Chicago, 2004.

na. Hubiera tildado todas estas estrategias de circulares –y con justa razón– porque parten de una definición no explicitada de lo que es ciencia y lo que no, y a continuación se inventan una justificación filosófica.

A fin de evitar la circularidad, decía Gadamer, no debemos partir de la certeza de que algunas disciplinas –como la física– son ciencias, para investigar a continuación si otras disciplinas satisfacen los criterios de cientificidad derivados de las primeras. Una concepción determinada de cientificidad, después de todo, es una presuposición, y sería mejor indagar cómo la ciencia es posible, o en cuáles condiciones el conocimiento merece el calificativo de científico. Sin embargo, fue complicado responder satisfactoriamente a estas preguntas, y los positivistas lógicos constituyen un buen ejemplo de ello: con aplomo avanzaron la tesis de que la dicotomía de ciencia *versus* metafísica resolvería el problema. La dificultad, por supuesto, radica en que esta tesis no es comprobable científicamente, por lo que desapareció el fundamento de su aspiración de presentar la ciencia como la única fuente de la verdad. La consecuencia fue la pronta muerte del positivismo lógico.

LA EPISTEMOLOGÍA Y LA EXPERIENCIA

Sin embargo, existe una respuesta más sólida –y más obvia– a la cuestión de la cientificidad que aquella de los positivistas lógicos. Desde los días de Descartes, Locke, Hume y Kant existe una subdisciplina filosófica –la epistemología o teoría del conocimiento– centrada explícitamente en el problema de la posibilidad del conocimiento científico confiable. En otras palabras, en el planteamiento del problema de la epistemología se concretó el de qué es la ciencia. Y cabe destacar que la epistemología no lo formula en términos de determinadas ciencias, como la física. Dicho de otro modo, el problema epistemológico relativo a la confiabilidad del conocimiento científico no necesariamente privilegia una ciencia en específico, sino que nos lleva a un nivel o a una etapa previa a la diferenciación disciplinaria en humanidades, ciencias naturales y ciencias sociales. La epistemología nos da en este sentido una respuesta desprejuiciada e imparcial a la cuestión de la cientificidad o de qué es la ciencia, y, en principio, también mantiene abierta la posibilidad de que los criterios epistemológicos de cientificidad puedan variar entre una disciplina y otra.

De lo que precede podemos extraer las siguientes dos conclusiones: en primer lugar, que la única respuesta correcta y operativa a la cuestión de la cientificidad la tiene la epistemología, porque quien eligió para las humanidades un método distinto al de las ciencias exactas –y pese a ello reivindicó el tan codiciado calificativo de científico para este método alternativo– concilió

opción y exigencia mediante una argumentación epistemológica. Ésta fue la estrategia de Droysen, Dilthey y Collingwood. Aun siendo cierto todo lo anterior, en segundo lugar –pero no menos importante– debemos percatarnos de que para la epistemología nunca será fácil romper completamente sus antiguos lazos con el cientificismo. Y es que la epistemología responde a la pregunta de cómo es posible la verdad; y cuando hablamos de la verdad, la ciencia nunca está lejos. Por tanto, la epistemología dista de ser siempre el árbitro imparcial que debería ser entre la ciencia, por un lado, y disciplinas como la historia, por el otro.

¿Qué es el sentido de todo esto? Desde tiempo inmemorial, el Panteón de las ciencias contiene una amplia gama de disciplinas muy diferentes entre sí: desde la física teórica hasta la teoría literaria, pasando por la biología, la geología, las ciencias sociales, la historia y la historia del arte. Desde el romanticismo, incluso desde *La scienza nuova* de Vico, de 1744, ha habido debates frecuentes e intensos en torno a la cientificidad de la teoría literaria, pero todavía queda por verse si hay más en juego de parte de la teoría literaria que los intentos de reclamar la nobleza intelectual de cientificidad para la propia disciplina. ¿Y de verdad ganaría algo un filósofo al invertir su tiempo en participar en este tipo de *préséances* [precedencias] científicas?

La definición de cientificidad nuevamente da frutos maduros en términos de la epistemología. Algunas hipótesis que rigen la epistemología son algo problemáticas, pero ciertamente no tienen que suscribirse en toda circunstancia. Antes que nada, es importante darnos cuenta de que las interrogantes de la epistemología son, en esencia, cómo y en qué circunstancias un sujeto cognoscente puede obtener conocimiento del mundo o de un objeto conocido. El racionalismo busca la respuesta en la razón: ésta puede franquear el abismo entre el sujeto cognoscente y el objeto conocido; el empirismo encuentra la respuesta en la percepción sensorial. Hume y Kant lograron una reconciliación entre racionalismo y empirismo. En el siglo XX, en primera instancia la respuesta la constituyó el lenguaje: el lenguaje como condición trascendental para la posibilidad del conocimiento confiable. Todos estos sistemas epistemológicos tienen en común lo siguiente: por un lado, hay un sujeto cognoscente; por el otro, un objeto conocido, y en tercer lugar, un esquematismo epistemológico que indica cuál es la relación entre ambos.

Ahora bien, en esta representación de las cosas la experiencia es la gran perdedora, pues por supuesto debería situarse en alguna parte entre el sujeto y el objeto: es ella la que vincula el sujeto con el objeto, ya que se trata de la experiencia de un objeto por un sujeto. Sin embargo, la idea de un esquematismo epistemológico que abarca al sujeto y al objeto, y que permite explorar y registrar las particularidades de la relación entre éstos, obliga al

epistemólogo a asignar bien al sujeto, bien al objeto, todo el espacio que a primera vista se concedería a la experiencia. Sujeto y objeto no toleran espacio alguno entre sí; o como dijo Schopenhauer: "Ellos [sujeto y objeto, FA] se delimitan mutuamente: donde empieza el objeto, termina el sujeto".[7] De tal modo, lo que no puede definirse en términos de sujeto u objeto, escapa *eo ipso* [por eso mismo] a la epistemología, ya que para ésta, "conocimiento" quiere decir el conocimiento que un sujeto posee de un objeto conocido. Por esa razón, es propio de la epistemología aplastar a la experiencia entre el sujeto y el objeto.

¿No deberíamos esperar del empirismo la mejor defensa epistemológica de la experiencia, dado que éste busca *expressis verbis* [expresamente] en la experiencia la fuente de todo conocimiento confiable? La realidad es otra. Basta recordar la tesis de la "carga teórica" de la observación empírica que se ha defendido a capa y espada. La constante en esto es que resulta imposible pensar en una experiencia que se sustraiga al poder del sujeto, a las categorías de la razón del sujeto (Kant), a la elaboración de teorías o conceptos (epistemología), al lenguaje (filosofía del lenguaje), a la historia o al contexto (el historicismo en todas sus variantes), etcétera. La famosa metáfora de Bacon lo expresa acertadamente: hacer un experimento en las ciencias naturales es como hacerle una pregunta a la naturaleza. En su afán por descifrar los misterios de la naturaleza, el físico inventa un experimento; tan pronto como él (en su calidad de sujeto cognoscente) formule su pregunta a la naturaleza, ésta (como objeto conocido) le proporcionará una respuesta en el mismo idioma.[8] Huelga decir que la experiencia en forma de experimento, perdió toda autonomía en relación con el sujeto y el objeto. O como lo expresó Robert Boyle medio siglo después de Bacon: "[...] la experiencia no es más que un asístente para la razón, puesto que, en efecto, la provee de información; pero la razón siempre sigue siendo el juez y posee el poder o el derecho

[7] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung (I)*, en, *Sämtliche Werke*, 2 tomos, Wiesbaden, 1972, t. 1, 6.

[8] "[...] the right order for experience is first to kindle a light, then with that light to show the way, beginning with experience ordered and arranged, not irregular or erratic, and from that deriving axioms, and from the axioms thus established deriving again new experiments, just as the word of God operated in an orderly way on the unformed matter of creation". Véase F. Bacon, *Novum Organum, with other Parts of the great instauration*, Chicago 1994, 91-92. "[...] mas el verdadero método de la experiencia, por el contrario, primero enciende la luz, y luego por medio de la luz señala el camino empezando por una experiencia ordenada y madurada y no desordenada y al azar, y deduciendo de ella los axiomas, y de los axiomas así establecidos otra vez nuevos experimentos; pues ni el verbo divino operó sin orden sobre la masa de las cosas". Tr. de C. F. Almoria, F. Bacon, *Novum Organum*, Buenos Aires 2003, 127.

de examinar y hacer uso de los testimonios que se le presentan".[9] Y esto es el requisito para una "comunicación" verdaderamente exitosa entre el físico (sujeto cognoscente) y la naturaleza (objeto conocido). En tanto la experiencia disponga de una autonomía propia, sólo será una interferencia molesta en esta "comunicación". La experiencia será entonces *blind and silly* como la caracterizó Bacon,[10] y por ello habrá que depurar el proceso de producción de conocimiento científico, en la medida de lo posible, de la experiencia.

Otro indicio de la aversión que la filosofía occidental ha tenido siempre por la experiencia, nos lo da el movimiento pendular entre realismo e idealismo; el realismo acentúa la contribución del objeto a la construcción de conocimiento, y el idealismo subraya el papel del sujeto. En este debate, iniciado en tiempos de Platón y Aristóteles, llama la atención que los participantes casi nunca se detienen en el concepto de la experiencia. Por lo general, el terreno de la experiencia –situado entre sujeto y objeto– se atravesaba sin más ni más y con gran facilidad, como si ahí no hubiera que esperar resistencia alguna (con la *Fenomenología* de Hegel como la excepción que confirma la regla). La oposición del adversario sólo adquiría proporciones serias cuando uno se acercaba a su último bastión. Recuérdese, por ejemplo, el ataque que el fisicalismo lanzó sobre la interpretación idealista del sujeto. Se esperaría que el idealismo considerara a la experiencia interior, o a la experiencia del yo –donde el sujeto se manifiesta de una manera aparentemente difícil de ignorar–, cuando menos como una posición estratégicamente valiosa en su propio glacis, y que los idealistas, en su lucha contra el realismo, el materialismo y el fisicalismo, se esforzaran por defender esta posición. Pero no. Al aproximarse el enemigo, entregaban la posición sin oponer la menor resistencia y se replegaban en el último bastión del yo trascendental. Visto desde la perspectiva del sujeto trascendental –despojado de todo contenido empírico concreto– no existe ninguna diferencia ontológica entre los objetos del mundo y los objetos en nuestra mente o nuestra experiencia de vida. Con este argumento, desde luego, era posible mantener a distancia a los fisicalistas; pero sólo a cambio de concederles la razón en todo el ámbito del empirismo. Aunque esto era un precio considerable, por lo visto estaban dispuestos a pagarlo, porque estimaban que la defensa del glacis, hábitat de la experiencia interior o de la experiencia del yo, no merecía la pena. Está claro que entre el bastión del sujeto (trascendental) y el del objeto existe un ámbito que el epistemólogo puede ignorar impunemente; en este ámbito no hay nada que le sirva para sacar provecho en el debate filosófico, por la simple y sencilla

[9] R. Boyle, *The works of the honourable Robert Boyle*, 6 tomos, Londres, 1772, T. 5, 539.
[10] Bacon, *Novum Organum*, 78.

razón de que sus dimensiones se redujeron a cero. Dentro del esquematismo epistemológico no hay nada entre un bastión y otro, nada que pudiera dar a la experiencia una cierta altura filosófica.

La experiencia solamente volverá a ser una categoría filosófica prominente una vez que se rompa el encantamiento de la epistemología. O dicho de otro modo, una vez que la epistemología haya perdido su control sobre la filosofía y desaparezca la necesidad de que estén unidos en el más íntimo de los abrazos, sólo entonces la experiencia podrá llenar el espacio liberado entre éstos. En este contexto, ningún filósofo merece ahora más nuestra atención que Richard Rorty.

El ataque de Rorty a la epistemología

Rorty debe su inmensa reputación en la filosofía contemporánea a su *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, publicada en 1979.[11] Este libro es un ataque despiadado a toda la tradición epistemológica, tal y como se ha desarrollado desde Descartes y Kant hasta nuestros días. La obra concluye con un análisis de la obra de Gadamer y examina cómo puede emplearse su hermenéutica a fin de profundizar la crítica a la epistemología. Si bien todo esto contiene la promesa de un renacimiento del concepto de la experiencia, llama la atención que Rorty nunca la cumplió, tampoco en sus obras posteriores; su interés se desplazó de Gadamer a Heidegger y más tarde a Derrida, y a partir de mediados de los años ochenta buscó su inspiración primordialmente en los trabajos de Donald Davidson.

Y con eso, su posición filosófica también se destiñó; surge entonces la pregunta de si con el tiempo no se hubiese regresado al ideario de la epistemología, cuya muerte había declarado de una manera tan revolucionaria con el golpe de clarín de *La filosofía y el espejo de la naturaleza.* Desde luego, la *Werdegang* [devenir] intelectual del filósofo estadounidense más famoso del siglo xx es de mucho interés para la experiencia: su lúcida e impactante obra de 1980 parecía una invitación a tomar la experiencia nuevamente en serio, pues quien desatornilla la abrazadera que mantiene unidos a sujeto y objeto, también libera de sus esposas a la experiencia. Con el brillante impulso de Rorty, la filosofía pareció tomar otro derrotero, máxime que él

[11] R. Rorty, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton (1979) 1980; véase también *idem*, *Consequences of pragmatism. Essays 1972-1980*, Minneapolis 1982; *Philosophical papers* (t. 1) *Objectivity, relativism and truth*, Cambridge, 1991; *Philosophical papers* (t. 2) *Essays on Heidegger and others*, Cambridge, 1991; *Philosophical papers* (t. 3) *Truth and progress*, Cambridge, 1998.

mismo aseguraba ver con buenos ojos la llegada de nuevos "vocabularios", de nuevos temas en la filosofía. Pero efectivamente, las cosas salieron de otro modo. Como veremos, a fin de cuentas el también autor del *Linguistic turn* terminó siendo tan hostil en lo tocante a la experiencia como la tradición filosófica que él había impugnado con tanta agudeza y elocuencia.

El punto de arranque lo constituye su llamado antirrepresentacionalismo del ataque a la epistemología. Cuando habla de representación, no piensa en lo que ésta significa comúnmente, o sea, la representación de la realidad en pinturas, retratos, textos literarios o históricos. Al contrario, una de las extrañas deficiencias en su obra es que aunque le gustaba señalar a sus lectores la importancia de la literatura y del arte, nunca desarrolló una estética filosófica. Cuando Rorty habla de antirrepresentacionalismo, no se refiere a las artes plásticas o a la historiografía, sino a la cuestión de qué exactamente queremos decir cuando usamos el concepto de la verdad, cuando decimos que un enunciado es verdadero. Debemos tomar en cuenta que Rorty plantea exclusivamente el problema del concepto de la verdad, y no la cuestión de si la verdad –o nuestra habitual idea de ella–, es factible o no. Por esta razón, su antirrepresentacionalismo no es otro capítulo más en el ya voluminoso libro acerca de la cuestión de si el conocimiento confiable de la realidad es posible; un debate en torno al escepticismo no es el tema central de su filosofía y, sobre todo, Rorty ciertamente no era un escéptico. A él le interesaba la pregunta de si las interpretaciones epistemológicas tradicionales del concepto de la verdad tenían sentido o no y si eran defendibles.

Con las "interpretaciones epistemológicas tradicionales del concepto de la verdad", se refiere sobre todo a la llamada "teoría de la correspondencia de la verdad". De acuerdo con esta teoría generalmente aceptada, debemos definir el significado del concepto de la verdad de la siguiente manera: el enunciado "p" es verdadero, siempre y cuando el enunciado coincida (corresponda) con una situación determinada en la realidad. El enunciado "esta rosa es roja" sólo es verdadero, si la rosa es, en efecto, roja.

La teoría de la correspondencia de la verdad posee una plausibilidad inmensa, y por esta razón suele preferirse a otras teorías de la verdad que compiten con ella. Empero, su coraza contiene un punto débil: el concepto –crucial para esta teoría– de coincidencia o de correspondencia. ¿Qué queremos decir exactamente cuando decimos que un enunciado coincide o corresponde con una determinada situación? El significado de los conceptos no se deduce de la propia teoría de la verdad, con lo que sólo pueden formularse definiciones "estipulativas", cuya validez *sui generis* jamás puede comprobarse de manera concluyente. Y es que las definiciones nunca son la conclusión de un argumento deductivo: no pueden demostrarse o compro-

barse. Por consiguiente, se entiende *a priori* que la debilidad de la teoría de la correspondencia es irreparable, y que sólo evitándolo podemos eliminar el problema en cuestión.

Alfred Tarski tomó este camino con su llamada teoría semántica de la verdad. El ejemplo de Tarski es el enunciado "la nieve es blanca" (p). La verdad de este enunciado puede describirse de la siguiente manera: el enunciado "la nieve es blanca" es verdadero si y sólo si la nieve es blanca. Tarski llama a los enunciados de este tipo –"p es verdadero si y sólo si, si p"–, la teoría de la verdad para el enunciado "p" de que se trata. La similitud con la teoría de la correspondencia es evidente, y por eso en la teoría de la verdad de Tarski se vislumbra a menudo una variante de la teoría de la correspondencia. Aunque existe una diferencia crucial: la teoría de la verdad de Tarski consiste en enunciados sobre enunciados (por ejemplo, sobre el enunciado "la nieve es blanca") y no sobre la realidad, de forma que el propio Tarski eludió el intrincado problema de la correspondencia entre enunciado y realidad.

Aunque esto representa una solución satisfactoria para el problema de la verdad en sistemas formales tales como la lógica y la matemática, donde tenemos que ver con enunciados sobre enunciados, desde luego no lo es para las lenguas naturales ni para las ciencias empíricas –como tampoco para disciplinas como la historia–, ya que en éstas a cada momento tiene que tenderse el puente entre lengua y realidad, y viceversa. Lo anterior nos devuelve inevitablemente a la epistemología, la subdisciplina filosófica que responde a la cuestión de la posibilidad del conocimiento de la realidad. Entre la pregunta de qué es la verdad y la epistemología existe, pues, una conexión indisoluble, al menos que partamos del lenguaje ordinario y de las ciencias empíricas. E igualmente es así para Rorty: ambas –la verdad y la epistemología– corren para él invariablemente la misma suerte; es decir: cuando quiere deshacerse de la epistemología, al mismo tiempo indica que considera que la verdad es un concepto indefinible (lo que –¡nuevamente!– de ninguna manera significa que llegue a conclusiones escépticas, como si existiesen razones para dudar de lo que habitualmente y con justa razón juzgamos como verdadero). A continuación, Rorty señala por qué razones no hay nada que esperar de la epistemología y de las teorías de la verdad y, según cabe esperar, se concentra en la temática de la correspondencia, porque ahí está el talón de Aquiles de toda epistemología y de la teoría de la correspondencia de la verdad. Después de lo anterior, todo esto habla por sí solo.

Lo crucial es ahora lo siguiente: como sea que se desee imaginar la correspondencia, ésta tendrá inevitablemente el carácter de algún esquema que sirva como marco de referencia común para el lenguaje (enunciado) y la realidad (las situaciones sobre las que los enunciados verdaderos son

verdaderos). Sin un esquema tal, sin un trasfondo común para lenguaje y realidad, no es posible otorgar un contenido a la noción de la correspondencia. Del mismo modo que el dinero es el esquema o el trasfondo común de los bienes y del valor, que nos posibilita movernos de un bien (una casa, un coche) a su valor, la verdad y la correspondencia suponen también un *tertium* común a la realidad y al lenguaje, como sea que se quiera definir este *tertium*. Porque sólo en términos de este *tertium*, como sea que se entienda, podría determinarse objetivamente si se trata o no de correspondencia y, por lo tanto, si se trata de verdad o de falsedad. Pero por más vueltas que se le dé, esos *tertia* sencillamente no existen. Sólo tenemos lenguaje y realidad y no además un *tertium* común a ambos, con el que podríamos determinar si se trata de correspondencia o no. Y todo aquello en lo que podríamos llegar a pensar, siempre podrá reducirse al lenguaje o a la realidad, y entonces será inadecuado como *tertium*. Dondequiera que miremos, dondequiera que busquemos, todo es lenguaje o realidad y tendremos que hacernos a la idea, pero tampoco necesitamos más. O como lo formuló Rorty haciéndose eco de Davidson: "Entonces creo que Davidson nos está diciendo, una vez más, que menos es más: no deberíamos pedir más información sobre la relación de correspondencia, sino más bien deberíamos caer en la cuenta de que esos *tertia*, que hicieron que tuviéramos dudas escépticas sobre si la mayoría de nuestras convicciones son verdaderas, simplemente no existen".[12] Pues bien, quien abriga esperanzas de un nuevo futuro para la experiencia, tenderá a ver estos pensamientos con gran satisfacción. Huelga decir que los *tertia* son los tornillos epistemológicos por excelencia, que aprietan el sujeto y el objeto –o sea, el lenguaje y la realidad– el uno contra el otro. Esto, claro está, es también el objetivo de los *tertia*: es su función propiciar una correspondencia absolutamente inequívoca entre ambos, que no pueda ser obstruida por otros factores como, por ejemplo, la experiencia. Ya nos hemos librado de esos *tertia* y de las restricciones que imponían a la autonomía de la experiencia; y por eso confiabamos en que la crítica que Rorty dirigió hacia la epistemología constituiría el punto de partida para un renovado interés en la experiencia.

Pero eso resultó ser una ilusión: Rorty siguió siendo tan hostil con la experiencia como lo fue la tradición epistemológica que él había criticado tan convincentemente. La explicación es que la alternativa que Rorty propuso para la epistemología, al igual que ésta, deja muy poco espacio entre el sujeto y el objeto, o sea, entre lenguaje y realidad. El diagnóstico que Rorty hizo del error en las reflexiones epistemológicas sobre la relación entre lenguaje y realidad, es determinante. Según él, estas reflexiones manejan una metáfora

[12] Rorty, *Philosophical papers*, t. 1, 138.

espacial en la que el lenguaje y la realidad (consciente o inconscientemente) son considerados como si fueran dos planos paralelos, por lo que surge la pregunta epistemológica de cómo relacionar los puntos de un plano con los puntos correspondientes del otro. El espacio tridimensional (en el que han de situarse los dos planos paralelos) funciona ahí como el *tertium* –el trasfondo común al lenguaje y a la realidad, al sujeto y al objeto– con la ayuda del cual puede explicarse, esclarecerse o justificarse la correspondencia.

Mas no es así, dice Rorty, cuando empleamos el lenguaje en nuestro manejo de la realidad y cuando nos apoyamos en aquél al intentar abrirnos paso en ésta. En nuestro manejo de la realidad como usuarios del lenguaje, el lenguaje y la realidad no se enfrentan como los frentes de batalla de dos ejércitos enemigos. Más bien se da una interacción continua entre ambos, entre lenguaje y realidad, entre sujeto (nosotros mismos) y objeto (el mundo). En esta fase de la argumentación de Rorty cabe recordar su simpatía por el pragmatismo. En el pragmatismo es decisivo si algo "funciona", es decir, si algo nos puede servir en nuestro manejo de la realidad y con los problemas que ésta nos plantea. Es ilustrativa la predilección de Rorty por el verbo inglés *to cope*, un concepto difícil de traducir pero que en esencia quiere decir que uno consigue salir de un problema sin perderse en abstracciones inútiles. Y así se imagina él la interacción entre lenguaje y realidad: para que sea significativa y eficaz, el lenguaje no debe perderse en introspecciones teóricas, sino que sólo mediante la danza ininterrumpida con la realidad podrá alcanzarse un resultado satisfactorio. En el momento en que deje de haber interacción y "el lenguaje se vaya de vacaciones" –por utilizar la metáfora simpática de Wittgenstein–, las cosas irán por mal camino y el lenguaje nos conducirá a los callejones sin salida de la metafísica. En consecuencia, tendremos que cambiar la metáfora de los dos planos paralelos de lenguaje y realidad por otra.

En concreto, resulta ser mejor imaginarnos un barril lleno de moléculas gaseosas que colisionan unas con otras sin parar, en el que cada una lleva una etiqueta que dice "lenguaje" o "realidad". Dentro de esta representación tenemos que renunciar a la imagen estática de los dos planos paralelos, uno frente al otro, y sustituirla por la de la interacción entre "moléculas de lenguaje" y "moléculas de realidad" que tiene lugar de manera permanente y ubicua, tal y como en el barril se da una interacción permanente entre las moléculas gaseosas. Precisamente por la interacción ininterrumpida entre las moléculas de lenguaje y las de realidad, el lenguaje puede convertirse en una excelente herramienta en nuestro manejo de la realidad. Y es que la interacción lo obliga a adaptarse continuamente a las características de (las cosas en) la realidad, de la misma manera que nosotros, en nuestra interacción con

la realidad, hemos logrado adaptar a nuestras necesidades aparatos tales como martillos, lavatrastos, aspiradoras y programas para computadoras.

También en otro aspecto, la metáfora del barril lleno de "moléculas de lenguaje" y "moléculas de realidad" elucida las intenciones de Rorty. El rechazo del hecho de que se deseche el trascendentalismo implica que desaparece la diferencia categórica entre el lenguaje y las cosas de la realidad. El lenguaje ya no se enfrenta a la realidad (como en la representación trascendentalista), sino que forma parte de ella. Y como tal, el lenguaje queda sujeto a las leyes causales, que dominan la realidad natural (del mismo modo que todas las moléculas en un barril quedan sujetas a las mismas leyes de la naturaleza, ya sean moléculas de hidrógeno o de oxígeno). De ahí que la teoría del lenguaje de Rorty pueda considerarse una "semántica naturalizada"; es decir, las preguntas que se formulan en la semántica (sobre verdad, referencia y significado) deben tratarse como si fuesen preguntas sobre la realidad "natural". Esto tiene dos consecuencias: en primer lugar –como señala Rorty– en esta representación carece de sentido seguir distinguiendo entre las ciencias exactas y las humanidades. En ambas hay una interacción continua entre lenguaje y realidad; tal y como las mismas leyes de la naturaleza explican el comportamiento tanto de las moléculas de hidrógeno como de las de oxígeno, en la semántica naturalizada ya no tiene cabida la distinción entre ciencias exactas y humanidades.

En segundo lugar, la naturalización de la semántica hace que no puedan existir vacíos causales entre el lenguaje y el mundo (del mismo modo que no existen entre las moléculas que colisionan entre sí en el barril). Dicho de otra forma, con la interacción causal continua entre el lenguaje y el mundo, entre las "moléculas de lenguaje" y "las de la realidad" todo puede explicarse de manera exacta, sin que queden cabos sueltos. Y así, el ámbito de la experiencia queda reducido a cero otra vez. Todo espacio que la experiencia aspirara a reclamar como suyo, lo tendría que ceder de inmediato a la interacción causal continua entre lenguaje y realidad que Rorty y Davidson tenían en mente. Del mismo modo que sucedía con la epistemología cuando era hegemónica, la experiencia se recluye dentro de los límites del lenguaje por la naturalización de la semántica.[13]

[13] En otra parte he argumentado que la representación histórica nos plantea vacíos de ese tipo en la relación entre el lenguaje y el mundo. Esto es así porque, por un lado, las representaciones históricas están formadas por lenguaje y, por el otro, son objetos, desde una perspectiva ontológica. Por esto no encajan en la imagen que sólo da cabida al lenguaje y al mundo, y que Rorty acepta en su modelo pragmático de la interacción entre el lenguaje y el mundo. Estos vacíos constituyen, por así decirlo, un agujero en trama del lenguaje. *Cfr.* F.

Así vemos que al mismo tiempo que abandonó la epistemología, Rorty se aferró a la conexión estrecha entre lenguaje y realidad, que ahí no deja margen para la experiencia. Porque lo que los *tertia* realizaron bajo el régimen epistemológico, es decir, crear un trasfondo común al lenguaje y a la realidad, en Rorty lo realiza la causalidad en la escala micro. Dentro de la epistemología los *tertia* eliminaron todo el margen de acción entre lenguaje y realidad –y entre sujeto y objeto– pero exactamente lo mismo sucede debido a la continua interacción causal entre lenguaje y realidad, por lo que otra vez no queda ningún hueco para la experiencia.

RORTY ENTRE QUINE Y DAVIDSON

La llamada *radical translation* o *radical interpretation* nos ofrece el mejor punto de partida para elucidar lo que en concreto significa la interacción causal entre lenguaje y realidad. Quine plantea la cuestión de la *radical translation* en el célebre segundo capítulo de su *Word and object*, de 1960. Lo que a Quine (y más tarde también a Davidson) le interesa es (en palabras de Quine):"la tarea de un lingüista puesto –sin la ayuda de un intérprete– a penetrar y traducir un lenguaje [idioma] desconocido hasta el momento. Los datos objetivos con que cuenta ese lingüista son: las fuerzas que ve actuar sobre la superficie sensible del hombre cuyo lenguaje [idioma] estudia y el comportamiento observable de éste, oral o de otra naturaleza".[14] Quine y Davidson ponen este experimento mental sobre el tapete, no porque les interese tanto el trabajo de campo del antropólogo y los problemas específicos que en él se presentan,[15] sino porque pretenden exponer algunos aspectos cruciales de su filosofía del lenguaje a partir de este experimento mental.

A Quine le interesan las implicaciones de su holismo lingüístico, y más aún las de su posición antirreduccionista desde la que dice que "nuestros enunciados acerca del mundo externo se someten como cuerpo total al tribunal de la experiencia sensible, y no individualmente"[16]. La idea que tiene

---

R. Ankersmit, *History and tropology. The rise and fall of metaphor*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1994, cap. 3. De ello se deduce que la representación y la experiencia son dos caras de la misma moneda.

[14] W. V. Quine, *Word and Object*, Cambridge Mass., 1960, 28 [*Palabra y objeto*, Barcelona, Ed. Labor, p. 41, tr. de Manuel Sacristán].

[15] Si bien Quine remite a un libro de K. L. Pike, que trata de la fonética y de la interrelación entre lenguaje y escritura. *Cfr.* Quine, *Palabra y objeto*, p. 41.

[16] W. V. Quine, "Two dogmas of empiricism", *From a logical point of view. Logico-philosophical essays*, Cambridge, Mass., 1961, 41 ["Dos dogmas del empirismo", *Desde un punto de vista lógico*, Paidós, Barcelona, 2002, tr. de Manuel Sacristán, p. 85].

Quine es que en el caso de un conflicto entre teoría y observación, nunca está inmediatamente del todo claro dónde aprieta el zapato. Efectivamente, puede ser que la teoría sea incorrecta, pero es posible también que la dificultad radique en las teorías que se utilizan para realizar mediciones y observaciones (por ejemplo, la óptica en el uso de microscopios o telescopios). Entonces, esta última categoría de teorías está en juego también cuando surge un conflicto entre teoría y observación, y de ahí que en tales circunstancias no sólo está implicada la teoría que queremos someter a prueba, sino muchas cosas más. Existe también cierta indeterminación en la relación entre el lenguaje, o la teoría del lenguaje, y la realidad, tema sobre el que Quine escribió detalladamente en su extensa obra. Para él, son relevantes las tres siguientes "indeterminaciones" : 1) La subdeterminación de una teoría (el hecho de que siempre será posible inventar varias teorías para explicar un mismo conjunto de observaciones); 2) la inescrutabilidad de una referencia (el hecho de que son teorías las que determinan nuestra ontología,[17] por lo que todo objeto al que se hace referencia participa en la indeterminación de la teoría); 3) la indeterminación de la traducción.

La última es la que nos ocupa. La idea es que nunca podemos estar seguros de la confiabilidad de nuestras traducciones si, al traducir de una lengua extranjera, en lo único en que podemos basarnos es en las reacciones de los hablantes de esa lengua y en las nuestras a los estímulos del mundo exterior (procedentes de árboles, animales, casas). En otras palabras, la interacción causal entre lenguaje y realidad no resulta ser una base suficientemente sólida como para tener la certeza de que la traducción sea la correcta. Por ejemplo, al ver pasar un conejo, un hablante de la lengua extranjera dice "gavagai", de lo que nosotros podríamos inferir que "gavagai" significa "conejo". Pero no podemos estar seguros de que efectivamente sea verdad, pues como observa Quine: "¿Quién sabe si los objetos a los que se aplica este término no son en última instancia conejos, sino meros estadios o breves segmentos temporales de conejos? En cualquier caso, las situaciones estimulativas que provocan el asentimiento a "gavagai" lo provocarían también a "conejo". O tal vez los objetos a los que se aplica 'gavagai' son todas y cada una de las partes reunidas de conejos, y tampoco en este caso la significación estimulativa registraría

[17] "[...] hoy contamos con un criterio más explícito para decidir cuál es la ontología con la que está comprometida una determinada teoría o una determinada manera de hablar: una teoría está obligada a admitir aquellas entidades –y sólo aquellas– a las cuales tienen que referirse las variables ligadas de la teoría para que las afirmaciones hechas en éstas sean verdaderas". Véase "Dos dogmas del empirismo", pp. 13-14.

ninguna diferencia".[18] En otras palabras, en el ejemplo de Quine la relación causal entre lenguaje y realidad "tiene una fuga", o por lo menos debemos considerar la posibilidad de que así sea. Traigamos a la memoria la exposición de Rorty sobre la interacción causal entre lenguaje y realidad, la cual –según él– nunca tendría fisuras (pensemos en la metáfora del barril con las moléculas gaseosas, en que cada una es lenguaje o es realidad). Esto significa que en Rorty no queda espacio alguno para la experiencia. Está claro que esto es distinto en el caso de Quine: gracias a la tercera indeterminación, lenguaje y realidad tienen una cierta autonomía; la experiencia por lo menos podría anidarse en las fisuras existentes entre ambos. En ese sentido, la filosofía del lenguaje de Quine deja espacio para una filosofía de la experiencia.

Rorty llega a otra representación de las cosas porque en lo que concierne a la *radical translation* tiende a coincidir más con la posición de Davidson que con la de Quine. Y efectivamente, la situación es esencialmente distinta en el caso de Davidson, que prefiere hablar de una *radical interpretation* más que de una *radical translation*, porque complementa la imagen de las dos lenguas de Quine (la extranjera y la nuestra) con un metalenguaje, que debemos considerar como una teoría sobre los actos lingüísticos en la lengua extranjera que corresponden con la nuestra. Es posible imaginarnos una situación en que el metalenguaje es idéntico a nuestra propia lengua, y Davidson lo define del siguiente modo: "Si el lenguaje [lengua] sujeto resulta ser idéntico al lenguaje de la teoría, luego alguien que comprenda la teoría puede sin duda usar el manual de traducción para interpretar emisiones extrañas; pero esto tiene lugar porque esa persona se vale de dos cosas que conoce y que la teoría no enuncia: el hecho de que el lenguaje sujeto es también el suyo, y su conocimiento para interpretar emisiones en su propio lenguaje".[19] Eso es lo que quiere decir Davidson con su *radical interpretation*, que el metalenguaje ofrece –en nuestra propia lengua– una interpretación de actos lingüísticos en la lengua extranjera. Al reflexionar sobre la estructura lógica de esta *radical interpretation*, a Davidson le impresionó el asombroso parecido de ésta con la teoría de la verdad de Tarski, por lo siguiente: en ambos casos se trata de un metalenguaje que hace enunciados sobre enunciados en un lenguaje objeto (en este caso la lengua extranjera), y esto le permitió utilizar la teoría de la verdad de Tarski para interpretar el enunciado *s* (en la lengua extranjera) como el enunciado *p* en la propia lengua: *s* es verdadero (en la lengua extranjera) si,

[18] Quine, *Word and object*, 51-52 [*Palabra y objeto*, 64-65].

[19] D. Davidson, "Radical interpretation", *Inquiries into truth and interpretation*, Oxford, 1985, p. 129 ["Interpretación radical", *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 141, tr. de Guido Filippi].

y sólo si, *p*. Según Davidson, el problema de la interpretación radical se ha resuelto en términos de la teoría de la verdad de Tarski; o bien, en palabras del propio Davidson: "presumiendo la traducción, Tarski estaba en condiciones de definir la verdad; la presente idea consiste en tomar a la verdad como básica y extraer una explicación de la traducción o interpretación".[20] Esta aclaración de Davidson es de suma importancia, ya que nos señala que la verdad constituye el trasfondo –casi diría el *tertium*– que posibilita la *radical interpretation*. Esto implica que la *radical interpretation* sólo puede funcionar si tanto los hablantes de la lengua como los de la propia tienen como objetivo decir la verdad, y además suelen conseguirlo. Pero si los actos lingüísticos del hablante de la lengua extranjera son incoherentes y no van encaminados a hacer enunciados verdaderos sobre la realidad, la *radical interpretation* no sirve para nada.

Por consiguiente, debemos vincular a la *radical interpretation* un principio metodológico, a saber: la hipótesis de que el hablante de la lengua extranjera diga la verdad, y que sus enunciados deben examinarse a la luz de esta hipótesis. Esto es lo que Davidson llama el *charity principle* (debemos darle a alguien el beneficio de la duda de que está diciendo la verdad), que Ramberg describe de la siguiente manera: "por supuesto, en su trabajo de campo la lingüista estará expuesta a errores y decepciones, y en caso de compararlos con un cuerpo de oraciones T firmemente apoyadas (enunciados en un metalenguaje, que indican las condiciones en que los actos lingüísticos en la lengua extranjera son verdaderos-FA) probablemente identificaría a la mayoría. Pero si tuviera la tentación de considerar actos lingüísticos de los sujetos de interpretación sistemáticamente falsos o dispersos, simplemente estaría restándole fuerza empírica a su propia teoría. Es imposible tratar a los hablantes nativos como otra cosa que no sea como personas que, en general, dicen la verdad.[21] Por tanto, este principio metodológico confirma una vez más que la verdad funciona como el *tertium* entre la lengua desconocida y la propia, y además, que este *tertium* puede hacer su trabajo en virtud de la suposición de que la interacción causal entre lenguaje y realidad permite a los hablantes de la lengua extranjera y los de la propia que digan la verdad. Por esta razón, la exposición de Davidson sobre la *radical interpretation* difiere diametralmente de la posición de Quine acerca de la *radical translation*. Para Quine, la relación entre lenguaje y realidad tiene orificios y grietas, lo que le inspiró la metáfora de que "el lenguaje está tendido sobre el mundo sin ataduras firmes, mientras que para Davidson la interacción entre lenguaje y

[20] Davidson, *Radical interpretation*, p. 134; Davidson, *De la verdad y de la interpretación*, p. 145.

[21] B. T. Ramberg, *Donald Davidson's philosophy of language*, Oxford, 1989, 70.

realidad está anclada firmemente en la verdad, que funciona como el norte para los hablantes de la lengua extranjera y para los de la propia.

En el contexto de Quine y Davidson existe entonces una relación causal entre realidad (o, en su caso, entre los estímulos influidos por la realidad) y lenguaje. El conejo que pasa corriendo ocasíona, en el hablante de la lengua extranjera y en el de la propia lengua, estímulos comparables, que se manifiestan en las palabras "gavagai" y "conejo". Si bien en tales circunstancias el modelo de Rorty, en el que se trata de una interacción causal continua entre lenguaje y realidad tiene, en efecto, una plausibilidad *a priori,* las cosas cambian cuando ya no es posible relacionar lenguaje y realidad de una manera tan directa.

Nos damos cuenta de eso en cuanto examinamos las objeciones de Rorty al instrumentalismo. Los instrumentalistas sostienen que el lenguaje es sólo un instrumento con el que intentamos asír la realidad, sin que lo tomemos como una representación o como un espejo de la realidad, es decir, como una imagen reflejada de la propia realidad. El lenguaje no nos ofrece la esencia de la realidad, la imagen del mundo como es, sino que sólo es un medio (aunque extraordinariamente exitoso) entre otros, como martillos, aviones y ciclotrones, que está a nuestra disposición para abrirnos paso en la realidad y manejarla.

Rorty señala que los instrumentalistas suelen traer a colación su instrumentalismo sólo cuando se trata de conceptos relativamente abstractos (como un electrón), y que callan mientras se trata de peces de colores o mesas. A Rorty esto le parece incongruente: "¿por qué dar más importancia a las características que poseen los peces de colores y de los que carecen los electrones, que a las que poseen los peces de colores y de los que carecen las mesas?"[22] Al parecer un instrumentalista cree que algunos conceptos están más cerca de la realidad que otros, aunque el instrumentalismo en sí no deja margen para una jerarquización de conceptos de esa naturaleza. Los instrumentos son instrumentos, y debemos resistir la tentación de dividirlos en instrumentos que están cerca de la realidad y otros que están lejos de ella.

¿Es cierto esto? Aunque Quine, por ejemplo, tampoco sentiría simpatía alguna por un realismo conceptual, defiende de manera explícita la jerarquización rechazada por Rorty:

> Sin embargo, reconoceremos un cierto paso del discurso sobre objetos al discurso sobre palabras a medida que la discusión pasa de la existencia de unicornios a la de puntos, metros, millas, clases y lo demás. ¿Cómo explicar ese cambio? Creo que po-

[22] Rorty, *Philosophical papers*, t. 1, 52.

> demos explicarlo de un modo muy general dando adecuada razón de una maniobra muy útil y muy usada a la que llamaré ascenso semántico [...] La teoría einsteiniana de la relatividad se aceptó no sólo a consecuencia de una nueva reflexión acerca del tiempo, la luz, los cuerpos acelerados y las perturbaciones de Mercurio, sino también como fruto de consideraciones referentes a la propia teoría tomada como discurso, y su simplicidad en comparación con otras teorías posibles. Su discrepancia respecto de las concepciones clásicas del tiempo y la longitud absolutos son demasíado radicales para poder discutirse eficazmente en el plano del discurso acerca de objetos, sin la ayuda del ascenso semántico. En grados menores, se produjo un caso parecido cuando la rotura del punta de vista tradicional por las doctrinas de las moléculas y de los electrones. Estas partículas aparecerían después de los wombats y los unicornios, y antes de los puntos, los metros y las millas, en una escala significativa.[23]

Esto significa que, en términos de ese *semantic ascent,* es posible sin duda imaginar una escala de actos lingüísticos que están unos más y otros menos cerca de la realidad, por lo que resulta posible una interpretación del lenguaje y del uso del lenguaje mucho más rica que en el esquematismo rígido y limitado de Davidson (y de Rorty).

SEMANTIC ASCENT

La noción de *semantic ascent* de Quine distingue entre, por un lado, el discurso sobre la realidad y, por el otro, el discurso sobre el discurso sobre la realidad. En el último, desde luego, ya no se trata de una interacción causal directa entre lenguaje y realidad. A ese nivel se examina a una cierta distancia, por así decirlo, cómo se encuentra esa interacción; o, podríamos decir, a ese nivel se hace el balance de esa interacción. No es que se tenga a mano un esquematismo similar al de los *tertia* al que podríamos recurrir; lo que sucede, más bien, es que cada vez se abre un ámbito nuevo, y a continuación es posible discutir provechosamente sobre los pros y los contras de los distintos *tertia,* sin que se cuente con criterios categóricos para llegar a conclusiones aceptables para todo el mundo en discusiones de esa naturaleza.

Llegados a esta fase, las dos siguientes constataciones son importantes: en primer lugar, que Rorty, siendo el protagonista de la filosofía del lenguaje de Davidson, difícilmente puede desconocer la jerarquización de lenguaje objeto y metalenguaje, puesto que en la filosofía del lenguaje de Davidson –en la medida en que su punto de partida se sitúa en la teoría semántica de la verdad de Tarski– es fundamental la distinción entre el lenguaje objeto y el metalenguaje. Y en segundo lugar, que si bien esta distinción ya resulta

[23] Quine, *Palabra y objeto,* 287.

útil para las ciencias exactas dentro de la noción de *semantic ascent* de Quine, puede defenderse que se aplica asímismo a la práctica histórica y disciplinas afines. Tanto las ciencias exactas como la práctica histórica se alejan de la interacción directa entre lenguaje y realidad, que es el punto de partida de la *radical translation* y de la *radical interpretation*.

Este alejamiento, empero, tiene un carácter diferente para cada una. El papel que desempeñan las matemáticas es ilustrativo: aunque en las ciencias exactas no ocurre nada sin matemáticas, éstas resultan inútiles en la práctica histórica, y con esto corresponden dos tipos diferentes de *semantic ascent*. En las ciencias exactas, las matemáticas constituyen la base del discurso sobre el discurso sobre la realidad; las ciencias exactas son reduccionistas en la medida en que los enunciados más abstractos y alejados de la observación directa puedan ser reducidos a la observación directa, gracias al lenguaje de las matemáticas. Dicho de otro modo, las matemáticas son la base del alejamiento de la interacción directa entre lenguaje y realidad y del discurso sobre el discurso sobre la realidad. En la práctica histórica la situación es distinta: para el discurso sobre el discurso sobre la realidad, no se puede echar mano del lenguaje matemático. Cada metalenguaje tiene el carácter de un lenguaje nuevo y los diferentes metalenguajes ya no pueden ser reducidos unos a otros por el lenguaje matemático.

Por tanto, la noción del *semantic ascent* de Quine posee un carácter fundamentalmente más dramático en la práctica histórica y en las disciplinas afines que en las ciencias exactas. Las matemáticas confieren un elemento de reduccionismo al *semantic ascent* en las ciencias exactas y, de esta manera, un elemento de convertibilidad del lenguaje científico en lo que es dado en la interacción directa entre realidad y lenguaje, cosa que es imposible cuando pensamos en los diferentes lenguajes en que se habla sobre el pasado. No existen las "matemáticas históricas" con las que podría reducirse un enfoque político de la Revolución francesa en uno socioeconómico o viceversa (como es posible, por ejemplo, con las leyes de Boyle-Gay Lussac y la teoría cinética de los gases).[24] La explicación de esto es que en las ciencias exactas es relativamente sencillo separar el discurso del lenguaje objeto del discurso del metalenguaje, en la medida en que este último se manifiesta por el uso de las matemáticas (que no debe confundirse con la teoría, por más que ésta requiera también el lenguaje de las matemáticas para su verbalización). De

[24] Véase H. A. Kramers y H. Holst, *De bouw van atomen en moleculen*, Amsterdam, 1949, pp. 14-24. La velocidad y dimensiones de las moléculas del gas –el nivel de la teoría cinética de los gases– se deducen de una determinación empírica del valor del constante en las leyes de Boyle-Gay Lussac.

ninguna manera es ese el caso en la práctica histórica. Decisivo es que en el caso de los conceptos históricos –tales como el romanticismo, la revolución o la nación– el nivel del discurso sobre la realidad pasa con toda fluidez al *semantic ascent* del discurso sobre el discurso sobre la realidad. Tan fluido es su paso, que muchos historiadores y teóricos de la historia nunca se han percatado del papel que desempeña el *semantic ascent* en su disciplina, y por eso tienden a malinterpretar discusiones sobre palabras como si fueran discusiones sobre cosas.[25]

Y esto ha sido fuente de mucha confusión, ya que por esta ceguera, historiadores y teóricos de la historia a menudo han sido tentados a hacer interpretaciones cientificistas de su disciplina; lo que sería correcto si el nivel del discurso sobre el discurso sobre la realidad fuese reducible al nivel del discurso sobre la realidad. En tal caso podríamos considerar la práctica histórica como una ciencia exacta, sin matemáticas ciertamente, pero epistemológicamente idéntica. Es asombroso que Rorty llegue a una conclusión idéntica. En sus obras anteriores, con frecuencia comparaba las ciencias exactas con las humanidades para llegar a la conclusión de que no había una diferencia esencial entre ambas, porque en ellas existe una interacción causal continua entre lenguaje y realidad. Tanto Rorty como aquellos historiadores y teóricos de la historia a los que me referí en el párrafo anterior comparan las ciencias exactas con la práctica histórica porque no reconocen la dimensión del *semantic ascent*; Rorty por su teoría davidsoniana del lenguaje y los historiadores por su interpretación realista de los conceptos históricos. No obstante, la conclusión de Rorty es diferente que la de los historiadores; donde estos últimos ven ciencia, Rorty ve "historia", por decirlo así. La razón de esto es que deduce, de la renuncia a la epistemología que no existe, una justificación filosófica para afirmar la superioridad científica de las ciencias exactas sobre las humanidades, con lo que las ciencias exactas llegan a estar en la misma posición que las humanidades. Sin embargo, Rorty perdió de vista que es posible ofrecer una explicación no epistemológica de la superioridad de las ciencias exactas en términos del *semantic ascent* de Quine; "no epistemológica", porque el discurso sobre el discurso sobre la realidad abre un ámbito fuera de la epistemología, en la medida en que ésta plantee exclusivamente el discurso sobre la realidad.

[25] Véase F. R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, 2001, cap. 1.

Conclusión

Formulemos algunas conclusiones a partir de lo anterior. Para empezar, existen dos razones por las que la filosofía occidental moderna ha marginado sistemáticamente la experiencia. La primera es que desde Descartes hasta Kant, pasando por Bacon, Locke y Hume, la cuestión de la naturaleza y de la legitimidad del conocimiento científico siempre tenía prioridad en el orden del día de la filosofía. A la subdisciplina filosófica de la epistemología le tocaba abordar este problema, y lo hacía repartiendo absolutamente todo lo relacionado con el conocimiento y con la adquisición de conocimiento entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento. Invariablemente, la experiencia era aplastada entre estos dos. La segunda razón es que la epistemología pretendía resolver el problema mediante los *tertia*, es decir, mediante un esquematismo que abarca lenguaje y realidad por igual. Buena parte de la epistemología consiste en los distintos modos en que podrían definirse los *tertia* y en las justificaciones filosóficas de esas definiciones. Fue Rorty quien con su *La filosofía y el espejo de la naturaleza* denunció de manera inigualable las fallas de la empresa epistemológica.

Una vez que Rorty removió los tornillos de la abrazadera epistemológica que había mantenido atornillados juntos al sujeto y al objeto, al lenguaje y a la realidad, le quedaron abiertos dos caminos. Pudo haber elegido cambiar las viejas inquietudes epistemológicas por hacer un inventario e investigar toda la gama de posibles relaciones entre realidad y lenguaje, desde las ciencias exactas (donde el vínculo es muy estrecho) hasta la literatura, el arte y la ética (donde el vínculo es débil), pasando por las humanidades. La noción de *semantic ascent* de Quine le pudo haber sido de ayuda en esto, en la medida en que ésta requiere que esa gama abarque desde un discurso sobre la realidad hasta un discurso sobre el discurso sobre la realidad. Asuntos tales como las semejanzas y las diferencias entre descripción y representación hubieran mostrado su relevancia y su urgencia. Y es que tan pronto como la descripción quede encerrada dentro de la dimensión del discurso sobre la realidad, la representación de la realidad plantea el problema de cuál "trozo de lenguaje" debemos vincular con cuál "trozo de realidad", sin poder recurrir a un esquematismo epistemológico con reglas fijas y confiables. Esa es la dimensión del discurso sobre el discurso sobre la realidad y, por eso, es también la que debemos asociar con la representación donde precisamente es central la pregunta sobre cómo debemos representar la realidad, y cómo debemos imaginárnosla cuando no disponemos de reglas fijas y confiables *a priori* para la reproducción. Desde esta perspectiva, la representación en las artes y en la práctica histórica es una epistemología *ad hoc*, una propuesta para

las reglas que, en este caso particular, podrían relacionar lenguaje con realidad del mejor modo. Esto habría llevado a un pragmatismo epistemológico que hubiese hecho justicia tanto a la diversidad a la que podemos vincular lenguaje y realidad y que no podemos reducir a reglas fijas, como a la simpatía de Rorty por el pragmatismo de Peirce, James y Dewey. Con ello se hubiese dado el primer y más importante paso hacia la experiencia.

Así y todo, Rorty prefirió la semántica naturalizada de Davidson: optó por el modelo causalista de la interacción entre lenguaje y realidad, por lo que el lenguaje y la realidad fueron atornillados nuevamente el uno con la otra, más firmemente que nunca gracias a su vinculación causal (tal y como ésta cobra forma en el trasfondo de la *radical translation/radical interpretation*). La consecuencia fue que, una vez más, no se formuló la pregunta acerca de la relación entre la experiencia, por un lado, y la descripción o la representación, por el otro. La experiencia quedó tan marginada como bajo el régimen de la epistemología.

Podría sugerirse ahora que todo esto demuestra con claridad que el concepto de la experiencia no nos llevará a ningún lado, y que evidentemente no se presta para un análisis filosófico significativo. Dado que ni la epistemología, ni la alternativa a la epistemología que propusieron Quine y Davidson deja espacio para la experiencia, ¿qué otra conclusión habríamos de extraer razonablemente, sino que el filósofo mejor se mantenga lejos de ese concepto? En realidad, en este libro se pretende refutar esa idea, porque se aspira a demostrar que el concepto de la experiencia es indispensable para una apreciación correcta y responsable de nuestra relación con el pasado. Probablemente el lector se sienta desalentado con esta respuesta: no fácilmente se animará a leer un libro voluminoso sobre un concepto oscuro de la ciencia, a sabiendas de que tendrá que aplazarse el juicio definitivo sobre este concepto hasta concluir el libro. Por eso, será bienvenida una primera justificación del concepto de la experiencia, y de eso tratará el siguiente capítulo.

2

LOS LÍMITES DEL TRASCENDENTALISMO LINGÜÍSTICO

*Mas el concepto de experiencia permanece de este modo todavía en el aire: sólo la representación puede concretarlo.**

T.W. Adorno

INTRODUCCIÓN

En el capítulo anterior hemos podido comprobar que en el gran relato de la filosofía occidental existe poco espacio para el concepto de la experiencia. Hemos llegado a la conclusión, además, de que fue precisamente la epistemología la que contribuyó a la marginación de este concepto. El papel de la epistemología no está libre de paradojas. La epistemología tiene una afinidad natural con las ciencias exactas; se considera que éstas constituyen el ideal de la relación entre el lenguaje y la realidad. En la práctica, esto dio lugar a que todas las ciencias -incluso las humanidades- quisieran introducir los métodos de las ciencias exactas. Tanto en la práctica histórica como en la filosofía de la historia de hace medio siglo, se propugnaba una innovación metódica radical sobre todo con este argumento; basta recordar en este sentido lo que se esperaba de una práctica histórica basada en las ciencias sociales. Algo similar resulta aplicable a la ciencia literaria -esta disciplina sigue llamándose ciencia, por lo menos en neerlandés- , aunque en ella la semejanza con los métodos de las ciencias exactas es todo menos evidente. Sin embargo, la

* Theodor Adorno, *Tres estudios sobre Hegel,* Taurus, Madrid, 1981, 3ª ed., 77, trad. de Víctor Sánchez de Zavala. Cita en inglés en el orig.: "Initially, the concept of experience will be left undetermined: only the presentation can concretize it". T. W. Adorno, "The experience content of Hegel's philosophy", *Hegel, three studies*, Cambridge Mass., 1993, p. 53.

epistemología no está obligada a favorecer a las ciencias exactas; el planteamiento de la epistemología es neutral, al menos en principio, con respecto a las humanidades, las ciencias exactas y sociales. Por eso, es posible inventar justificaciones epistemológicas para disciplinas que tienen poco en común con las ciencias exactas. El primer intento en ese sentido fue la hermenéutica de Dilthey, y a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se desarrollaría una variedad barroca de sistemas epistemológicos para las humanidades.

Pero, finalmente, todos aquellos sistemas no dejaron de ser herederos de la orientación inicial de la epistemología a las ciencias exactas, por poco que a simple vista parezcan haber conservado de esos objetivos originales de la epistemología. Tan poco, incluso, que aun autores muy agudos como Richard Rorty se dejaron engañar por las apariencias y sospecharon que alguno de esos sistemas podía ser una alternativa para la epistemología. Inicialmente, Rorty creyó haber encontrado una alternativa en la hermenéutica de Gadamer, lo que no es de extrañar puesto que la desarrolló expresamente a fin de deshacerse de los objetivos epistemológicos de la hermenéutica de Dilthey. Empero, como veremos, Gadamer no consiguió liberarse del imperialismo de la epistemología.[1] Posteriormente, Rorty depositó su esperanza en el deconstructivismo de Derrida, pero en el presente capítulo quedará claro que también ello está impregnado del espíritu de la epistemología y del trascendentalismo.

Esto debe darnos qué pensar; quizá tengamos que empezar a buscar en otro sitio, muy diferente, una concepción de la experiencia, libre de prejuicios epistemológicos y cientificistas. Tal vez el verdadero hábitat de una experiencia no trascendentalista está en otro lado, muy distinto de aquel donde filósofos de la historia como Gadamer, teóricos de la literatura como Derrida y filósofos del lenguaje como Rorty suponían que estaba. Ése es el punto de partida de este capítulo.

GOETHE, SOBRE LA EXPERIENCIA DEL COLOR

Para emprender la búsqueda de un concepto de la experiencia alternativo y no teñido de trascendentalismo, he escogido como mi punto de partida la experiencia o la percepción del color. Para empezar, dentro del espectro visible la longitud de onda de cada color monocromático puede determinarse con exactitud y, además, es posible describir cada color de manera inequívoca en términos de la longitud de onda. No obstante, no es así como experimentamos el color y esto, como se sabe, es el *quid* del ataque de Goethe a Newton en su

[1] En el capítulo V, veremos que en la hermenéutica de Gadamer todavía pueden señalarse muchos residuos trascendentalistas.

Farbenlehre [*Teoría de los colores*] de 1808. Si bien ya nadie tomará en serio la pretensión de Goethe de que su *Farbenlehre* constituyera una alternativa para la óptica de Newton, Goethe señala un aspecto del problema del color que, así y todo, merece nuestra atención. Se trata de su exposición sobre el lenguaje y la terminología que manejamos para colores:

> Nunca se tiene presente con suficiente claridad que una lengua [un lenguaje] es, en definitiva, mero simbolismo [algo meramente figurativo] y expresa los objetos no de un modo inmediato, sino tan sólo en forma mediata. Es así, particularmente, en el caso de las entidades que tan sólo se asoman a la experiencia práctica y que cabe llamar acciones antes que objetos, como operan sin cesar en el reino de la Naturaleza. No es posible fijarlos, y sin embargo, hay que hablar de ellos; de ahí que se recurre a toda clase de fórmulas en un esfuerzo de aproximarse a ellos [...][2]

En otras palabras, existe un contacto, o un trato con el mundo y una experiencia de él, que parecen resistentes a la definición en términos fijos. Sin aliento e infructuosamente, el lenguaje va a la zaga de todo lo que se presenta en la experiencia.

Goethe alude a un problema que más tarde los filósofos discutirán a fondo. Me refiero especialmente a los fisicalistas, que afirman que un estado de conciencia no es más que una condición del sistema nervioso periférico, y que, precisamente por eso, el lenguaje sobre estados de conciencia es reducible al lenguaje sobre las condiciones del sistema nervioso. En contra de esto suele argumentarse (como lo hizo Searle, por ejemplo) que la corrección de la primera tesis no implica la corrección de la segunda, puesto que no disponemos de un metalenguaje con el que pudiera llevarse a cabo la traducción de la segunda tesis a la primera. Y eso no es consecuencia de la falta de conocimientos sobre la fisiología y la psicología humanas, que se superará en el futuro, porque estos conocimientos, por más vastos y detallados que sean, se expresan en el lenguaje sobre condiciones del sistema nervioso periférico, y no en un metalenguaje. Es justamente el metalenguaje el que posibilitaría una traducción, de ahí que sea imposible traducir al lenguaje las condiciones de nuestro sistema nervioso periférico.

A esto también se refiere Goethe: los colores existen, y a raíz de esta constatación sencilla pueden hacerse dos cosas. En primer lugar, puede seguirse de allí el camino de Newton y de la óptica; los éxitos de esta estrategia están –naturalmente– fuera de toda duda. Pero se puede concentrar también

[2] J. W. von Goethe, "Schriften zur Naturwissenschaft", *Sämtliche Werke*, Stuttgart/Berlín s/a., t. 40-2, p. 87. Tr. de P. Simon, J. W.von Goethe, *Teoría de los colores*, Celeste Editorial, Madrid, 1999, p. 200. [Las frases que aparecen entre corchetes son propuesta de la tr. N. del Ed.].

en la cuestión de cómo experimentamos los colores; es éste un planteamiento completamente diferente, que no se deja reducir al primero, tal y como el lenguaje de los estados de conciencia tampoco se deja reducir al lenguaje sobre las condiciones de nuestro aparato neurofisiológico. Ahora bien, Goethe señala que en este último caso se trata de una relación entre lenguaje y realidad distinta a la del camino de Newton y la óptica, teniendo en mente las dos posibilidades siguientes: primero, que la relación entre lenguaje y realidad no puede formularse en términos inamovibles (condición *sine qua non* para que el paradigma newtoniano sea posible), porque el lenguaje y la realidad se relacionan entre sí de maneras siempre distintas y nuevas cada uno: "Mas, ¡cuán difícil es no suplantar la cosa por su signo, tener en todo momento una noción viva de la esencia y no matarla por la palabra! En tiempos recientes se ha agravado el peligro por cuanto hemos derivado de todo cuanto es susceptible de conocerse y saberse vocablos y terminologías para expresar nuestros conceptos de la Naturaleza simple. Apélase a la astronomía, la cosmología, la geología, la historia natural y aun a la religión y al misticismo".[3] En resumidas cuentas, tenemos constantemente la tentación de sustituir el lenguaje de la experiencia (de los colores) por el de la ciencia, e incluso por el de la religión; lenguajes que coinciden en que nos alejan de la inmediatez de la experiencia. Y esto es, dados sus objetivos, lo que dichos lenguajes deben hacer. Hasta aquí estamos todos de acuerdo.

La pregunta de cómo evitar lo anterior a fin de "no apartarnos de la experiencia", nos conduce a la segunda consideración de Goethe, importante en este contexto. Lo que necesitamos, según él, es un lenguaje en el que las expresiones conserven el recuerdo unas de otras, en que las expresiones deban su significado en parte a la oposición o "polaridad" con que se relacionan con otros enunciados:

> Ante la necesidad y la conveniencia de tal lenguaje por signos, donde el signo básico ha de expresar el fenómeno mismo, se ha hecho extensiva la fórmula de la polaridad del magnetismo a la electricidad, etcétera. El más y el menos que pueden tomar el lugar de dicha fórmula han sido aplicados adecuadamente a gran número de fenómenos; más aún, el compositor, probablemente sin ocuparse para nada de esas otras disciplinas, ha sido inducido por la Naturaleza a expresar la diferencia principal de los modos *mayor* y *menor*. Así también hace mucho que deseamos introducir la fórmula de la polaridad en la teoría de los colores.[4]

[3] Goethe, "Schridten zur Naturwissenschaft", p. 88. Tr. de P. Simon, en Goethe, *Teoría de los colores*, p. 201.

[4] Goethe, "Schridten zur Naturwissenschaft", p. 89. Tr. de P. Simon, en Goethe, *Teoría de los colores*, p. 201

Para hacer justicia a la *Erscheinung* [fenómeno], tal y como se manifiesta en la experiencia (del color), se requiere un juego continuo de oposiciones y polaridades en el lenguaje. Cuando a continuación Goethe trata con todo detalle de los diferentes colores (amarillo, amarillo rojizo, rojo amarillento, azul, rojo azulado, azul rojizo, rojo y verde, ¡pero ni una palabra sobre el blanco!), lo hace efectivamente contrastando la experiencia del amarillo con la del rojo amarillento, del amarillo rojizo, etcétera.

Resulta interesante que la teoría de Goethe sobre la experiencia del color se corrobora empíricamente con un defecto cognoscitivo, que se conoce como *color anomia* [anomia del color]. "En las tareas que requieren la diferenciación de colores, los pacientes con anomia del color tienen un desempeño normal, mas cuando el examinador menciona los colores no son capaces de nombrarlos o de señalarlos. Existe una diferencia entre, por un lado, la percepción del color, y por el otro, su reconocimiento".[5] Por lo visto existe la experiencia del color, pero lo cierto es que hay a la vez una incapacidad para encontrar el lenguaje adecuado o las palabras adecuadas que corresponden supuestamente a esa experiencia y, por consiguiente, existe una indeterminación sistemática en la relación entre lenguaje y realidad. El fenómeno puede explicarse solamente si se parte de la hipótesis de que no pueden darse ejemplos paradigmáticos que determinen la relación entre lenguaje y realidad de manera inequívoca como, por supuesto, es el caso de palabras tales como cuadrado o círculo. Si a una persona le explicamos primero qué son los cuadrados y los círculos, a continuación se los mostramos y luego no es capaz de nombrarlos correctamente, no podremos sacar otra conclusión más que la de que falla algo de su facultad perceptiva.

La situación de la anomia del color y la experiencia del color es diferente, ya que ahí el problema radica en las palabras y no tanto en las personas y su facultad perceptiva. No está fallando la facultad perceptiva de las personas afectadas de anomia del color, no padecen una forma de daltonismo. Su incapacidad para nombrar los colores más bien debería indicarnos que el lenguaje que utilizamos para este fin presenta una extraña debilidad; la palabra "debilidad" podría evocar asociaciones erróneas y podría despertar la sospecha de que las palabras para nombrar colores se quedaron a la mitad del trayecto que, palabras tales como cuadrado y círculo, recorrieron por completo. Es una representación demasiado normativa de las cosas; antes bien, lo que Goethe quería dar a entender es que nuestro uso de palabras utilizadas para designar colores está sujeto a una lógica distinta a la usada para palabras tales como cuadrado y círculo. Las palabras y sus significados

[5] Véase <www.nanonline.org/nandistance/mtbi/ClinNeuro/agnosia.html>.

funcionan de un modo que recuerda lo que Leibniz decía sobre las mónadas en su *Monadologie* [*Monadología*]. Del mismo modo que cada mónada es un espejo de todo el universo, así, cada concepto de color entraña otros conceptos de color, y sólo podemos comprenderlo con referencia a ellos. Dicho de otro modo, las palabras utilizadas para designar colores deben su significado a todo el tejido complejo dentro del cual utilizamos todos los conceptos de color. Este tejido es más bien un hecho histórico-cultural, y no tanto que sus nodos se dejen fijar a una realidad extralingüística y física. Como comprueba John Gage: los conceptos de color están determinados culturalmente.[6] Esto tiene la implicación sorprendente de que el defecto de la anomia del color no es un defecto cognoscitivo, no es una deficiencia de la facultad perceptiva, sino un defecto cultural. En un terreno muy específico –el de nombrar los colores– el proceso de aculturación de las personas afectadas de anomia del color no se llevó a término, y éstas quedaron, por así decirlo, atascados en una especie de estado natural rousseauniano.

Podría objetarse que anteriormente se han contrastado cada vez conceptos de color con conceptos como los de círculo y cuadrado, que definimos de preferencia connotativamente (como definimos el círculo como la figura que consiste en el conjunto de todos los puntos que equidistan de un punto central). Pero podríamos familiarizar a alguien de la misma manera con estos conceptos, mostrándole cuadrados y círculos y pronunciando la palabra "cuadrado" siempre que se le muestre el cuadrado. En resumidas cuentas, de la manera que Quine tenía en mente al referirse a su *radical translation* ¿Por qué no sería posible al tratarse de colores? Esta pregunta nos lleva al punto medular del asunto.

COLOR, REPRESENTACIÓN Y EXPERIENCIA

Después de que Schubert tocara ante un público reducido una sonata compuesta por él, uno de los asistentes le preguntó cuál era su significado. Schubert se sentó nuevamente al piano y volvió a tocarla. ¿Qué otra cosa podía hacer? Y es que así sucede al tratarse de la música y de los colores, y, por ende, de la forma en que los experimentamos. No se les puede traducir de manera adecuada en palabras, no porque se trate de algo misterioso o trascendental (después de todo, ¿qué hay de misterioso o trascendental en algo tan banal y cotidiano como la experiencia del color?), sino porque no existen los *tertia* epistemológicos para fijar lenguaje, experiencia y realidad en una relación inalterable.

[6] J. Gage, "Colour and culture", en T. Lamb & J. Bourriau (eds.), *Colour: art & science*, Cambridge, 1995, pp. 175-193.

Eso no quiere decir que nadie lo haya intentado. Gage ofrece una enumeración de sistemas desarrollados desde principios del siglo XIX con el fin de ordenar metódicamente la relación entre color, experiencia de color y lenguaje; como punto de partida se escogían los colores del arcoíris, o bien la forma en que los colores se presentan a la vista. Sin embargo, cuando abarcamos el conjunto de esos sistemas con la mirada, caemos en la cuenta de que es una vana ilusión pensar que algún día llegáramos a escoger responsablemente uno de ellos. Ningún sistema está exento de cierta arbitrariedad y ninguno acaba de cuadrar del todo. Es como si todos estuviesen superpuestos sobre los hechos de la experiencia del color, y entonces la pregunta de cuál sistema es el mejor puede compararse con la de qué ropa nos pondremos hoy. Y ésta es una pregunta que nuestro cuerpo (o la experiencia) no es capaz de responder, porque toda nuestra ropa nos queda (bien o mal).

La mejor manera de caracterizar la experiencia, y en particular la experiencia del color, es en relación con el concepto de representación, y en el contexto de un estudio histórico teórico esto es un dato conveniente, dado que los conceptos de la experiencia y la representación abarcan juntos buena parte de lo que trata la práctica histórica. Para empezar, existen paralelos asombrosos entre, por un lado, la representación estética y la histórica, y por el otro, lo arriba referido sobre colores; no debe sorprendernos, por tanto, que muchos estimen que en el arte pictórico los colores tengan más éxito e importancia que la forma en la representación de la realidad (recuérdese el debate en el siglo XVII en torno a *colore* versus *disegno*). Lo que Goethe decía sobre el funcionamiento de los conceptos de color resulta igualmente aplicable a las representaciones: así como los colores sólo adquieren su identidad en lo que denominaba su "polaridad" y gracias a ella, es decir, gracias al contraste con otros colores, así ocurre también con las representaciones. Veamos, por ejemplo, la historiografía sobre la Revolución francesa: sólo podemos detectar el carácter de un punto de vista determinado sobre este acontecimiento histórico trascendental al establecer las semejanzas y diferencias entre este punto de vista en particular y los de otros historiadores. La causa de ello es que una representación histórica posee el carácter de una propuesta para la mejor vinculación de un lenguaje (o un lenguaje histórico) a una realidad (o a una realidad histórica).[7] Una propuesta supone la posibilidad y la presencia de propuestas alternativas (que podrían ser peores que dicha propuesta en particular), ya que sin esta condición estaríamos hablando de una regla (que no permite competencia).

[7] Esta es una de las ideas fundamentales del libro F. R. Ankersmit, *Narrative logic. A semantic analysis of the historian's language*, La Haya/Boston/Londres, 1983, particularmente los caps. IV y V.

Es, entonces, una propuesta para vincular de la mejor manera el lenguaje a una realidad y, en el caso del historiador, vincular su lenguaje a una realidad histórica. Por esta razón, un libro sobre la Revolución francesa del historiador H tiene el siguiente carácter lógico: al verse confrontado con el hecho de que se llevó a cabo algo así como una Revolución francesa y con la interrogante de cómo conseguiremos dominarla lo mejor posible, H propone que la mejor manera para lograrlo será vincular lenguaje y realidad (es decir, que vinculemos a la propia Revolución francesa lo que decimos sobre ella) tal y como lo sugiere en su libro. Y recalco que lo "sugiere", porque reitero: el libro de H se caracteriza por ser una propuesta para un discurso sobre la realidad –una propuesta para prolongar las líneas trazadas en su libro y que señala el mejor camino del lenguaje a la realidad– a fin de acercarnos lo más posible al pasado *wie es eigentlich gewesen ist* (como realmente fue). Se trata, por tanto, de una propuesta de una manera de hablar sobre la realidad y, especialmente, sobre la realidad histórica.

En relación con lo anterior cabe señalar lo siguiente: antes que nada, que el lenguaje del libro de H es un metalenguaje, ya que es una propuesta para el empleo de un lenguaje objeto y, por consiguiente, tiene los lenguajes objeto por objeto. En ese sentido, el lenguaje histórico coincide con el modo en que Quine describió la noción del *semantic ascent*: después de todo, se trata de "un discurso sobre un discurso sobre la realidad". En segundo lugar, debe llamarnos la atención que la terminología empleada en el lenguaje objeto y en el metalenguaje es la misma: en ambos casos se usa el concepto de "Revolución francesa", así como conceptos semejantes para referirse a determinados aspectos de aquel acontecimiento histórico. No obstante, en este caso, se usa el mismo término de las dos siguientes maneras distintas: tanto para designar al propio pasado en el lenguaje objeto, como en el contexto de la propuesta de cómo usarlo en el metalenguaje. Con las palabras que utilizamos para denominar los colores sucede exactamente lo mismo. Después de todo, Goethe criticaba a Newton porque –a diferencia del científico inglés– no creía en la posibilidad de un sistema que vinculara colores a palabras para colores. Esto significa que también aquí persiste la distancia entre el lenguaje objeto y el metalenguaje.

Podemos concluir que existe un paralelismo sorprendente entre el lenguaje que empleamos para los colores y el que empleamos para el pasado. En ambos casos tiene que ver el *semantic ascent* y el hecho de que tanto en el ámbito del lenguaje objeto como en el del metalenguaje se emplea la misma terminología. Una propuesta para hablar de cierta manera sobre la Revolución francesa significa por lo común hablar –al menos implícitamente– acerca de la forma en que el concepto fue empleado por otros (por lo que la propuesta se

comporta como un metalenguaje en relación con el uso alternativo del concepto); de la manera en que afirmaba Goethe, que se emplean los conceptos alternativos de los colores para el discurso (a "nivel meta") sobre el discurso sobre colores ("¿Esto es rojo?" "No, más bien es rojo azulado"; los conceptos de color corrigen otros conceptos de color).

Este paralelismo justifica la expectativa de que la lógica en el empleo de los conceptos del color pueda enseñarnos algo sobre la representación histórica y, más que nada, sobre la manera en que se relacionan la experiencia y la representación, porque mientras que la noción de la experiencia del pasado no está exenta de problemas, nadie tendrá inconveniente en aceptar la noción de la experiencia del color. Por ende, parece lógico intentar elucidar la noción de la experiencia del pasado a partir de lo que sabemos de la experiencia del color.

El punto de partida es la relación entre el lenguaje y la realidad, tal y como se da por supuesta y se estudia en la epistemología. Como hemos visto, la epistemología busca un esquematismo que abarque por igual lenguaje y realidad, sujeto y objeto; un esquematismo con el que puede explicarse la verdad y con el que pueden formularse reglas epistemológicas fijas para la manera en que puede surgir en la interacción entre lenguaje y realidad, o entre sujeto y objeto, el conocimiento verdadero sobre la realidad. Si bien la primera crítica de Kant supone, desde luego, el ejemplo paradigmático de cómo podemos imaginarnos esa sistemática en concreto, buena parte de la filosofía del lenguaje del siglo xx encaja todavía fácilmente en este modelo epistemológico.

A fin de remediar las limitaciones de este modelo epistemológico debemos ampliarlo tanto hacia arriba como hacia abajo, por decirlo de algún modo. Hacia arriba debe ampliarse mediante la noción del *semantic ascent* de Quine, que necesitamos para poder aclarar la representación de la realidad y la representación histórica de la realidad. Asimismo, tendremos que ampliar este modelo hacia abajo para hacer justicia a la dimensión de la experiencia, pues en la experiencia de los colores ya resultó que son inconcebibles las reglas epistemológicas para fijar la relación entre, por un lado, nuestro "lenguaje" para colores, y, por el otro, los propios colores. Vimos (en la obra de Goethe y de Gage) que ha habido intentos, pero lo cierto es que las reglas (cuasi-trascendentales) sucumbían invariablemente en algún punto del trayecto de la experiencia del color, que va del color hasta las palabras para los colores. Y precisamente en el caso de los colores, la experiencia se revela como una categoría autónoma: al lenguaje no le queda otra opción que seguir a la experiencia (en vez de a la inversa, como ocurre en la tesis de la "carga teórica" de la observación empírica, merecedora de toda clase de elogios). Recordemos

a Goethe y su exposición esclarecedora sobre el uso de los términos de color. La experiencia se ha liberado de las cadenas del lenguaje.

Al tener esto presente nos damos cuenta de que el historiador, al igual que el científico (dedicado a las ciencias exactas), puede alzarse por encima del marco epistemológico tradicional en dirección hacia "el discurso sobre el discurso sobre la realidad", aunque en las ciencias, y me refiero en concreto a las ciencias exactas, el *semantic ascent* se caracteriza por ser una reflexión sobre una serie de conceptos teóricos fundamentales, mientras que en la práctica histórica adquiere la forma de una representación histórica. El *semantic ascent* se presenta con escasa frecuencia en las ciencias, mientras que en la práctica histórica es cosa común; en ésta, aparece justamente en el ámbito de la historiografía (donde la relación entre las palabras y las cosas es objeto de debate permanente) y no en el de la investigación histórica (en el que esa relación es inalterable, lo que permite que la verdad –o la falsedad– siempre pueda ser el criterio). Las ciencias, por decirlo así, tienden a recaer en el modelo epistemológico, mientras que la práctica histórica parece caerse de él.

Hacia abajo, en dirección a la experiencia, ocurre algo similar, aunque de forma más dramática. Un movimiento en tal dirección jamás ocurre en las ciencias, y por ese motivo Goethe tenía razón cuando opuso tan radicalmente su *Farbenlehre* a la teoría de los colores de Newton.

La situación es diferente en la práctica histórica porque en algunas –esporádicas– ocasiones la experiencia incide indudablemente en ella, pudiendo adoptar dos formas: la primera se revela a los historiadores de manera individual cuando experimentan algo que denominan correctamente "experiencia histórica"; el pasado se les aparece sin mediación de ningún tipo de tradición historiográfica. Por un instante, miran cara a cara al pasado en sí, lo miran en su "aspecto noumenal", por utilizar la terminología kantiana apropiada. Pasaremos revista a este asunto con más detenimiento en el siguiente capítulo, dedicado a Huizinga, así como en el capítulo VII, en el que se analizarán dos experiencias históricas de ese tipo. La segunda forma se muestra en la asimilación colectiva de determinados acontecimientos históricos que marcan un hito (por ejemplo, el nacimiento de la modernidad en el siglo XVI o la Revolución francesa), cuando el presente se escinde, dando lugar a un presente y un presente anterior, que a partir de ese momento pertenece definitivamente al pasado. Nos ocuparemos de esto en el capítulo IV al hablar de Walter Benjamin, y más en detalle en el capítulo VII. En tales momentos, la conciencia histórica sufre una transformación drástica, o bien se configura por primera vez.

Estas experiencias históricas tienen las características de lo sublime, en la medida en que sucede efectivamente algo que escapa a lo que puede

justificarse epistemológicamente. Coinciden con lo que se define de manera habitual como lo sublime: desde Burke y Kant, lo sublime se entiende por una experiencia que, desde la perspectiva epistemológica, resulta paradójica, y, como tal, no puede ser esclarecida epistemológicamente. Esta paradoja de lo sublime se anuncia en efecto en la experiencia histórica. Cosas que a primera vista se excluyen mutuamente (en términos epistemológicos) son compatibles aquí. Piénsese en cómo la felicidad o el amor pueden llevar aparejados la experiencia de pérdida. La dimensión "positiva" en la experiencia histórica radica en el contacto directo e inmediato con el pasado que le es dado al historiador en ese momento, en tanto que el lado "negativo" engloba la pérdida momentánea del lenguaje, del orden simbólico y de las tradiciones, que por lo común nos ahorran el dolor de una confrontación directa con la realidad. Como muchos han comprobado, la confrontación con la realidad en sí y de por sí no sólo no es grata nunca, sino que siempre es terrible.

Esto ocurre más aún porque en esta confrontación con la realidad no sólo se pierden el lenguaje y el orden simbólico sino también otra cosa, a saber, nuestra subjetividad y todo lo que nos constituye como sujetos, en las personas que somos. Nuestra personalidad se "borra" por un breve instante, por utilizar un término computacional, ¿acaso es posible una pérdida mayor? A simple vista nos puede resultar sumamente paradójico por lo siguiente: ¿no es en la "subjetividad" de la experiencia del color (a diferencia de la experiencia de un círculo o de un cuadrado) donde radica más bien una confirmación de nuestra subjetividad? Algo similar se aplica a la subjetividad histórica. Pero eso es ingenuo, porque los conceptos de "sujeto cognoscente" y "objeto conocido" pertenecen al vocabulario epistemológico, al igual que los conceptos de "subjetivo" y "objetivo" de allí derivados. Y si renunciamos a la epistemología, ya no podemos servirnos de su vocabulario. En ese momento la experiencia hace su aparición en escena desplazando al sujeto (y, naturalmente, al objeto). Antes, la experiencia estaba atrapada entre sujeto y objeto, sin poder exigir un contenido para sí misma, porque el sujeto y el objeto se lo disputaban de inmediato; ahora la experiencia ve la oportunidad de ahuyentar del escenario a sus dos competidores celosos y, por tanto, también al sujeto. Otra vez, esto puede sonar extraño y contraintuitivo: ¿acaso es posible hablar de la experiencia sin que haya un sujeto de la experiencia? Pensemos en el dolor, que es tal vez la más prototípica de las experiencias. Es evidente que el dolor, en cuanto experiencia, está más próxima de la experiencia del color que del tipo de experiencias que legitiman enunciados tales como "esta mesa es redonda". El lenguaje que empleamos para describir las experiencias del dolor cumple a la perfección con la imagen que Goethe esbozó del lenguaje para los colores. También aquí vemos la proclividad a describir las experiencias en términos de

otras experiencias más o menos parecidas, y a calificarlas con adjetivos como "fuerte", "sordo", "agudo", etcétera. Vista de esta manera, la experiencia del dolor parece ser el *summum* de la experiencia "subjetiva". Por otra parte, el sujeto está curiosamente ausente en la experiencia de dolor: ésta no permite que se la divida en un sujeto y un objeto de la experiencia.[8] Sólo existe ese dolor. Y a medida que el dolor se hace más intenso y desplaza otras cosas de nuestra conciencia, va ocupando cada vez más espacio. Las categorías de sujeto y objeto son desplazados por el dolor hasta que sólo queda la experiencia. Puede llegar un momento en que el dolor se haga tan intenso que quien lo padece lo disocia completamente de sí mismo; en ese caso el dolor, por así decirlo, para quien lo padece ya no es más que la señal que le hace saber que "alguien" está sufriendo, es decir, él mismo. En ese momento experimenta el dolor como si fuera el de otra persona; con lo que la desubjetivación que acabamos de exponer alcanza un clímax muy inesperado.

Esta pérdida del yo en la experiencia aquí referida, dependerá siempre del ámbito de la experiencia. La pérdida del yo ocasionada por la experiencia del color, la experimentaremos rara vez como algo grave o amenazante si es que, a decir verdad, somos conscientes de ella. Los pacientes de *color anomia* no considerarán que su peculiar defecto amenace seriamente su felicidad. En cambio, en el caso de la experiencia histórica está en juego nuestra identidad histórica, y la pérdida de la identidad histórica se considerará sin duda muy dolorosa. En el célebre tratado de Hegel sobre el conflicto entre Sócrates y el Estado ateniense (véase el capítulo VIII) lo explicaremos más detenidamente. Cabe recordar, además, la manera en que historiadores tales como Maquiavelo, Guicciardini, Burckhardt y Toqueville en sus propios tiempos vivieron la génesis de un *novus ordo saeculorum* (nuevo orden de los siglos).

De ahí que siempre nos guste tanto situar el lenguaje entre nosotros mismos y la realidad, para que sea el lenguaje el que primero supere lo terrible del trauma. Si bien puede ser que el lenguaje sea nuestra cárcel (como decía Nietzsche), se trata de una cárcel sumamente cómoda donde nos la pasamos bien. Preferimos, y por mucho, esta cárcel a mirar de frente a la propia realidad, como lo hace la experiencia sublime. En el ámbito individual puede pensarse en el psicoanálisis; en el de la colectividad, en el modo en que el lenguaje de la práctica histórica puede lograr un *Ausgleich*, una reconciliación entre el presente y un pasado terrible.

[8] Esta idea le provocó a Wittgenstein afirmar que, en realidad, yo no sé quién tiene dolor cuando digo "tengo dolor". El enunciado "tengo dolor" equivale lógicamente a gemir de dolor; pero los gemidos de dolor no constituyen un enunciado comprobatorio con que se afirma que hay una persona con dolor, o sea yo (aunque otras personas pueden deducir de mis gemidos o del enunciado que soy yo quien tenga dolor).

La cárcel del lenguaje

¿Será posible algún día liberar la experiencia de la cárcel del lenguaje? ¿O ello nunca llegará a ser más que un sueño del que despertaremos tan pronto como nos cubra la luz deslumbrante de los conocimientos filosóficos actuales? Quién sabe. Rorty, a quien ciertamente no se le puede acusar de una falta de interés en las iniciativas emancipadoras en la filosofía, evidentemente no estaba dispuesto a asumir el papel de un Fidelio en beneficio de la experiencia, lo que es un mal presagio.

Pero tal vez existan otros teóricos contemporáneos que oponen resistencia al absolutismo del lenguaje y propugnan una revolución de la experiencia. Utilizo deliberadamente una metáfora política, porque el trascendentalismo otorga al lenguaje la prerrogativa de comportarse como el amo (o el tirano) omnipresente e ineludible. Así rezaba el sombrío mensaje de Roland Barthes en su célebre discurso inaugural pronunciado en el *Collège de France* en 1978, dos años antes de su prematura muerte. Christopher Prendergast resumió acertadamente la idea por la que Barthes abogaba en aquel entonces:

> Barthes alegaba que la opresión es intrínseca al más fundamental de los sistemas representativos, a nuestro medio más elemental para construir el mundo e interactuar unos con otros, a saber, el lenguaje. Las estructuras y las operaciones predicativas del lenguaje imponen atributos e identidades que no elegimos nosotros mismos, que es el punto de vista cuya versión más famosa se plasmó en el planteamiento que Barthes expuso en su discurso inaugural en el *Collège de France:* que el lenguaje es fascista y nos encarcela en la estructura de sus propios términos; la sintaxis de la oración [*sentence*] es como la sentencia en el sentido jurídico, el encarcelamiento en lo que Nietzsche llamaba la cárcel del lenguaje.[9]

Al caracterizar el trascendentalismo lingüístico como "fascista" o considerando que "encadena el pensamiento" y su referencia a la metáfora de Nietzsche de la "cárcel del lenguaje", Barthes, siendo un filósofo francés, no pudo haberse expresado de manera más fuerte a la sazón. No obstante, dada la inclinación de los filósofos franceses de aquel entonces por la hipérbole, sería prudente ser cuidadosos de no aceptar con demasiada facilidad su tajante caracterización del lenguaje.

Además, ¿no sería oportuno hablar a favor del punto de vista de Herder, tanto más optimista respecto al lenguaje? Como es sabido, Herder sostenía que lo maravilloso del lenguaje radica, por una parte, en su universalismo,

[9] C. Prendergast, *The triangle of representation*, Nueva York, 2000, pp. 12-13.

ya que todos tenemos acceso a él por igual, y por otra, en que hace posible que cada uno de nosotros verbalice sus pensamientos más íntimos e individuales. Por este motivo, el filósofo alemán consideraba que el lenguaje era la réplica de la sociedad libre y justa. Si la legislación lograra combinar exitosamente lo universal con lo individual –y con el respeto por lo individual– del mismo modo que ocurre en el lenguaje, se habría hallado finalmente la piedra filosofal que los teóricos de la política han estado buscando en vano desde Hipódamo de Mileto. Sabríamos, entonces, cómo superar la eterna contradicción que existe en la política entre el individuo y la sociedad, entre lo personal y lo público, entre la libertad y la coerción. En efecto, esto está muy lejos de la representación apocalíptica del "fascismo del lenguaje" de Barthes.

Sin embargo, la metáfora de la "cárcel del lenguaje" de Nietzsche y de Barthes debe darnos que pensar. ¿Acaso no tenemos todos la sensación de que el lenguaje se relaciona efectivamente de manera problemática con el arte, la pintura, la música, el mundo del amor (y del odio), con todos nuestros sentimientos más intensos y más personales, y también con nuestras experiencias?[10] A fin de cuentas, posiblemente hay algo de verdad en la metáfora por demás triste de "la cárcel del lenguaje". Dado que en su lucha contra el trascendentalismo Rorty confiaba en el apoyo de Gadamer[11] (en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*) y de Derrida (en *Consecuencias del pragmatismo* y en algunos de sus escritos posteriores), también nosotros –obviamente– nos preguntamos si podríamos esperar alguna ayuda de esos filósofos. Sin duda, el extremismo de Derrida apunta a que estará dispuesto, en mayor medida que *le bon* Richard, a *le courage de ses opinions* [tener el valor de poner en práctica sus opiniones]. Y visto que el pensamiento del autor de *Verdad y método* está empapado de historicismo, tal vez Gadamer esté dispuesto a rescatar a la experiencia de las mazmorras del lenguaje. El motivo por el que Rorty se sentía atraído hacia estos dos filósofos era la postura antitrascendentalista en general que había advertido en sus obras; por eso, sugiero que sigamos la intuición de Rorty y que, de momento, ellos dos sean nuestros guías.

Sin embargo, la verdadera ayuda no llega. Al igual que Rorty, Gadamer y Derrida nos sitúan ante la paradoja de que el rechazo al trascendentalismo lleva aparejado el rechazo a la idea de desvincular lenguaje y experiencia. El resultado es que liberar a la filosofía de las rígidas restricciones del trascendentalismo –acción por la que abogan los tres– queda sin un *spin-off* [derivado]

[10] Con justa razón, Reed subraya este hecho en E.S. Reed, *The necessity of experience*, New Haven/Londres, 1996, cap. VI.

[11] Rorty menciona también a Heidegger, pero puesto que el Heidegger de Rorty es un Heidegger muy gadameriano, me permito limitar mi exposición a Gadamer.

positivo; con lo que sus ideas no contribuyen en absoluto al esclarecimiento de nuestra manera de experimentar el arte, la música y los aspectos más esenciales de la condición humana, del mismo modo que las ideas del positivismo lógico de hace medio siglo tampoco aportaron nada en este sentido. Es como si nuestras cadenas hubieran sido removidas, pero, pese a ello, siguiéramos dando vueltas alrededor de la noria de la cárcel, es decir, del lenguaje. Podría esbozarse, incluso, una imagen aún más sombría. Podríamos argüir que en tiempos del positivismo lógico al menos estaba claro quién era el enemigo. Y hasta eso lo hemos perdido un poco con el pensamiento de Rorty, Derrida y Gadamer porque al parecer ya se han desdibujado los frentes del combate entre, por un lado, los que verdaderamente desean ejercer mayor dominio sobre la práctica histórica, las humanidades y la realidad política del presente y del futuro, y por el otro, los que sólo desean servir a las ciencias exactas.

Gadamer sigue el rumbo opuesto al de Rorty. A diferencia de este último (que menciona la experiencia sólo de paso),[12] se interesa sobremanera por la experiencia. Hace resaltar *expressis verbis* lo mucho que el lenguaje puede violentar la experiencia, y que, incluso, puede llegar a existir un conflicto entre ambos: "Ya sabemos cuánto aporta al dominio de una experiencia el aprehenderla en lenguaje. Con él parece como si se pusiera distancia a su inmediatez amenazadora y abrumadora, se la redujera a proporciones, se la hiciera comunicable y se rompiera así su conjuro".[13] Esto es realmente el punto medular del asunto y coincido completamente con esta cita, pues donde está el lenguaje, no hay experiencia, y donde está la experiencia, no hay lenguaje.[14] Gadamer es más claro al respecto que Rorty o Derrida. Parece justo

[12] P. ej. en el cap. v de R. Rorty, *Consequences of pragmatism. Essays 1972-1980*, Minneapolis, 1982, donde habla sólo superficialmente de la experiencia y queda clara la falta de afinidad de Rorty con este concepto.

[13] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1975, p. 429. Para la tr. se utilizó H.-G. Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 543. Tr. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito.

[14] *La guerra y la paz* de Tolstoi ofrece una ilustración espléndida. Cuando Andrei Bolkonski yace herido de muerte en el campo de batalla de Austerlitz, Napoleón pasa fortuitamente por ahí; lo contempla un momento y murmura las palabras "Una muerte bella". Bolkonski las oye "pero oía las palabras como habría oído el zumbido de una mosca. No sólo porque no le despertaban interés, sino también porque no prestaba atención y las olvidó inmediatamente. Su cabeza parecía estar ardiendo, sentía cómo se desangraba y se quedaba mirando el lejano, alto y eterno cielo. Sabía que era Napoleón –su héroe–, pero en ese momento Napoleón le parecía un ser insignificante, comparado con lo que estaba sucediendo entre él mismo y el alto e infinito cielo, por donde veía pasar las nubes". Napoleón, la historia personificada y su narración sublime, que había comenzado con la Revolución francesa, se redujo a una persona

suponer que Gadamer, *nourri dans le sérail* del historicismo [perfectamente versado en el historicismo] y empapado de la tradición historicista que tuvo sus comienzos en el siglo XVIII hasta su entrelazamiento con el existencialismo de Heidegger, fuese sensible al dramatismo de la lucha entre el lenguaje y la experiencia, a diferencia de Rorty y Derrida. Por lo que resulta tanto más decepcionante que Gadamer, a fin de cuentas, se muestre dispuesto a sacrificar la experiencia por el lenguaje en la misma medida que Rorty, y que al tratar esa cuestión es aún más descuidado que el filósofo norteamericano. Con éste último vemos la reducción de toda historicidad a la ahistoricidad de un presente permanente como resultado del efecto del *charity principle* de Davidson; el pasado se reduce a un presente eterno. Es éste el contexto en el que tenemos que situar la concepción rortiana de la experiencia. Si bien deja poco espacio para la experiencia –y menos aún para la histórica– al menos conserva algo que nos la recuerda. En Rorty, cuando menos existe todavía una realidad extralingüística que podemos experimentar, por más que la experiencia sea intermediada por el lenguaje. Con Gadamer se pierde incluso eso, debido particularmente a su noción de la *Wirkungsgeschichte* [historia efectual], que describe cómo algo, una parte del pasado o un texto, ha repercutido a través de la historia. Como Gadamer convierte aquélla en la portadora de su concepción de nuestra relación con el pasado, obviamente ya no queda espacio alguno para una experiencia del pasado; el peso de la *Wirkungsgeschichte* separa las cosas de sus raíces en el pasado. En Rorty, el pasado se ha incluido en un presente eterno, pero en Gadamer hasta eso desaparece, con lo que la experiencia histórica termina siendo una noción tan útil como la longitud de un punto.

Por ende, para Gadamer no existe nada fuera de las historias interpretativas o fuera del lenguaje de esas historias: únicamente podemos comprender el pasado en la medida en que ha sido convertido al "lenguaje" de las historias de la interpretación, en tanto que el propio pasado (al que las historias deben su existencia) desaparece tras el horizonte (una razón más para preguntarnos qué podría pretender Gadamer con su metáfora de la *Horizontverschmelzung* [fusión de horizontes]). De esta forma, la historia y todo su dramatismo, sus tragedias, triunfos y glorias son forzados a someterse al régimen del lenguaje del historiador. Lo que nos queda es el lenguaje, el lenguaje del historiador; en ese mundo nos movemos, lo que se encuentra fuera de él se sustrae a

insignificante comparado con la intensidad con la que el gravemente herido experimentó sus últimos segundos. Donde está la narración no está la experiencia, y viceversa. *Cfr.* E. Runia, "Het zoemen van een vlieg. Oorlog, vrede en geschiedenis in Tolstojs *Oorlog en vrede*", *De Gids*, 156, 1993, 8, pp. 646-665, p. 663.

nuestra vista. La consecuencia lógica es –como lo subraya el propio Gadamer en el tercer tomo de *Verdad y método*– que solamente podemos comprender el pasado en la medida en que ha tenido la gentileza de adoptar un aspecto lingüístico. Por consiguiente, el lenguaje es "la casa del ser que puede ser comprendido", por utilizar las palabras de Gadamer; lo que se sitúa fuera de ella rebasa forzosamente nuestra comprensión. ¿Acaso existe algo más alejado de "lo que fue antes júbilo y lamentación, debe tornarse ahora reconocimiento"? –como decía Burckhardt–,[15] y de su formulación conmovedora de que la tarea del historiador es convertir la sangre y las lágrimas, la alegría y los pesares de la gente del pasado en el lenguaje sereno y disciplinado que le es propio. Sin duda alguna se trata de una tarea inmensa, pero es la que nos brinda el trasfondo con el que hemos de confrontar todos los éxitos y fracasos de la práctica histórica. No obstante, en el concepto de la *Wirkungsgeschichte* Gadamer nos recluye nuevamente en la cárcel del lenguaje, al igual que en Rorty y posteriormente también en Derrida. La condición del objeto de la *Erfahrung* [experiencia] se vuelve igual de menesteroso que la del *Ding an sich* [la cosa en sí] del trascendentalismo kantiano, y por un motivo parecido. Finalmente, el ataque de Gadamer al trascendentalismo[16] tiene un efecto contraproducente y termina por infundirle nueva vida.

Antes de abordar los aspectos relevantes de las obras de Derrida, cabe recordar que su pensamiento se ha descrito a menudo como postestructuralista, indicio de que es difícil hablar de él sin tomar en consideración su deuda con el estructuralismo de De Saussure y su teoría del signo. Esta teoría difiere de la de Frege en un aspecto esencial (una diferencia que explica muchas de las tensiones y de los malentendidos entre, por una parte, la filosofía del lenguaje de los anglosajones y, por otra, el estructuralismo y el postestructuralismo franceses). Frege distinguía entre la referencia [*Bedeutung*] y el sentido [*Sinn*], entre la extensionalidad y la intencionalidad del signo, pero esa distinción no tiene relevancia en De Saussure. Para este último, el signo es la conjunción del significante (una palabra, el sonido que producimos al pronunciar un vocablo, un icono) y el significado (lo que el significante "representa").[17] Y aquello que el significante "representa" puede ser tanto el sentido como la

[15] J. Burckhardt, "Weltgeschichtliche Betrachtungen" en *Gesamtausgabe*, ed. de J. Oeri & E. Dürr, 14 tomos, Berlín/Leipzig, 1929-1934, t. 7, pp. 6-7.

[16] Donde Gadamer formuló mejor esa crítica fue en su capítulo sobre Dilthey. *Cfr.* Gadamer, *Verdad y método,* pp. 277-304. Esto hace parecer muy irónica su crítica al historicismo, puesto que, según él, resulta "*que el historicismo, pese a toda crítica al racionalismo y al pensamiento iusnaturalista, se encuentra él mismo sobre el suelo de la moderna Ilustración y comparte impensadamente sus prejuicios*". *Verdad y método*, p. 337 (cursivas en el orig.).

[17] *Cfr.* F. De Saussure, *Course in general linguistics*, Londres, 1983, pp. 65ss.

referencia de Frege. Lo anterior tiene las dos siguientes consecuencias: en primer lugar, existe el riesgo de que debido a las asimetrías entre Frege y De Saussure surja un problema en cuanto se pase del idiolecto de la filosofía del lenguaje de los anglosajones al del estructuralismo y del postestructuralismo. En segundo lugar, debemos tener presente que en la tradición estructuralista y postestructuralista, la dimensión referencial del signo (o del lenguaje) es una cuestión que en parte aún está abierta y cuya definición está pendiente.

Aunque desde la perspectiva de Frege lo que precede es una deficiencia imperdonable, en las humanidades esa indefinición más bien podría tener sus ventajas pues la referencia es un concepto sumamente problemático en ellas.[18] Por esa razón, en la reflexión teórica sobre las humanidades la mejor opción –en la medida de lo posible– es mantener la noción del signo libre de suposiciones *a priori* sustanciales sobre la referencia. De esta forma, la reflexión no se entorpece con prejuicios embarazosos o engañosos que más tarde resultan tan difíciles de eliminar.[19] Con este trasfondo, para las humanidades es preferible la teoría del signo de De Saussure a la de Frege. La filosofía del lenguaje de los anglosajones nunca se ha sentido cómoda con la representación de la referencia en las humanidades, que encaja a la perfección con nuestro lenguaje más cotidiano (y con el de las ciencias exactas). Pero, dicha filosofía impide comprender a fondo la situación de la referencia en las humanidades, ya que en ellas predomina la lógica de la representación que, a su vez, difiere esencialmente de la manera en que Frege determina la relación entre lenguaje y realidad. No obstante, la teoría estructuralista del signo tiene también sus inconvenientes. La ausencia de un análisis lúcido y ampliamente reconocido del tema de la referencia en las humanidades ha llevado con frecuencia a especulaciones infundadas y extravagantes. Resulta por lo tanto absolutamente entendible la irritación que suscita en los filósofos analíticos tanto la teoría del signo estructuralista como la postestructuralista.

Un buen ejemplo de las ventajas que, pese a lo anterior, puede llegar a tener a veces la noción saussureana del signo respecto de la de Frege, es la noción postestructuralista de la intertextualidad. Se trata de la idea de que el significado lingüístico –el significado de textos literarios o históricos– es intertextual, en el sentido de que los significados se determinan mutuamente. Si bien en la teoría del signo fregeana algo semejante es, desde luego, apenas imaginable, en la práctica histórica y en las humanidades se presenta una situación distinta. En la práctica histórica, el significado de una representa-

[18] *Cfr.* F. R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford 2001, cap. I.

[19] *Cfr.* F. R. Ankersmit, *History and tropology. The rise and fall of metaphor*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1994, pp. 139-144.

ción específica de la Revolución francesa no depende exclusivamente de la propia representación, sino, además, de otras representaciones de aquel drama histórico sublime. Quienes están familiarizados con la práctica histórica reconocerán en su propia experiencia este extraño fenómeno, que atenta contra todo sentido común. De acuerdo con el estructuralismo, tiene su explicación en que reconocemos los signos (o los textos), porque difieren de otros signos; no reconocemos la letra "b" porque hayamos investigado meticulosamente este signo, sino porque de inmediato vemos cuál es su diferencia estructural con respecto a otros signos estructuralmente comparables con ella como la "p", la "q", la "d" o la "o" (¿Dónde se encuentra el asta? ¿A la izquierdo del anillo? ¿A la derecha? ¿Apuntando hacia arriba o hacia abajo?). Sin embargo, no queda muy claro cómo podría explicarse este fenómeno a partir de la noción fregeana del signo, pues en ésta, la referencia y el significado en principio pueden determinarse y, además, independientemente de cómo otros signos se relacionan con la realidad o con partes de ella. Eso sugiere un abismo infranqueable entre la noción del signo saussureana y la fregeana.[20]

Tras esta breve digresión sobre el estructuralismo, vuelvo con Derrida. Es imposible hacer justicia aquí a una obra tan extensa y variada como la de Derrida, por lo que me limito al llamado deconstructivismo que suele asociarse con su nombre. A nosotros nos interesa lo siguiente: si bien la noción estructuralista de intertextualidad es aceptada también en el deconstructivismo, la idea de que el significado de un texto se determina en parte por su diferencia de otros textos, se aplica aquí a un mismo texto; la paradoja radica en que el significado del texto se desprende de "donde difiere de sí mismo". ¿Pero cómo podemos decir que un texto difiere de sí mismo? La respuesta se encuentra en el concepto del contexto. Se dice a veces que a fin de poder comprender un texto tenemos que situarlo en el contexto adecuado. Para poder captar el

[20] Aunque ésta, a la larga, tal vez pueda superarse. Sin embargo, se requerirá de una herramienta fuerte, que no todo el mundo se animará a utilizar. Se trata del llamado principio de *predicatum in subjecto* [el predicado está contenido en el sujeto] de Leibniz; dicho principio define la referencia del signo del mismo modo que Frege, pero el significado relacionado con el contenido concuerda con la intertextualidad (De Saussure). Para una defensa detallada de esta tesis, *cfr.* Ankersmit, *Narrative logic*, cap. v; y para una explicación concisa, F. R. Ankersmit, 'Reply to professor Zagorin', *History and theory* (1990), 30, pp. 275-297. Una de las consecuencias de mayor alcance es que el concepto de sustancia de Leibniz nos permite mostrar cómo se relaciona el mundo de las ciencias exactas (Frege) con el de las humanidades (De Saussure), o dicho de manera más precisa, partiendo de un punto de partida común leibniziano, nos permite determinar dónde y por qué estos dos mundos son diferentes, tal y como se propuso hace ochenta años en el magnífico D. Mahnke, *Leibnizens synthese von Universalmathematik und Individualmetaphysik,* Halle, 1925.

significado del *Leviatán* de Hobbes, tenemos que situarlo en el contexto de las guerras civiles religiosas de los siglos XVI y XVII. A continuación atribuimos un significado al texto en el conjunto de las fricciones y tensiones que se producen entre el propio texto y el contexto específico. Este conjunto es el mundo mental que constituye el contexto del que surgió el pensamiento político de Hobbes. Por lo general, el contexto es algo externo al propio texto. Derrida formuló la propuesta revolucionaria de considerar el texto como algo que produce su propio contexto. Todas las fricciones y tensiones existentes entre el texto y el contexto que puedan sernos de utilidad para la significación del texto, son arrastradas hacia el interior del propio texto. Ello hace que, a partir de ahí, esas fricciones y tensiones pasen a formar parte del propio texto; el texto deja de transmitir más un significado central y coherente y se "fragmenta en sí mismo". Con base en esta idea tiene sentido decir que un texto "difiere de sí mismo".

Desde la perspectiva de la lucha entre el lenguaje y la experiencia, el deconstructivismo es prometedor, si bien acaba por decepcionar. Es prometedor porque el hecho aducido de que el texto (o el lenguaje) esté fragmentado en sí mismo, parece dejar espacio para una experiencia lectora del texto en el sentido estricto de la palabra. Y es que el hecho de que el texto esté fragmentado en sí mismo indica una rasgón en el liso tejido del lenguaje y, por consiguiente, una ruptura o una interrupción en el ámbito lingüístico, donde podría situarse la experiencia, en la medida en que entendemos la experiencia como un movimiento fuera o más allá del lenguaje o del texto. ¿No es, entonces, natural que se busque la experiencia (o la experiencia lectora) del texto en "el rastro" de esas rupturas, ahí donde el lenguaje perdió la guerra contra sí mismo? ¿Acaso ese rastro derridiano no se encuentra fuera del lenguaje? En la semántica naturalizada de Rorty –con su interacción causal continua entre el lenguaje y el mundo– y en la *Wirkungsgeschichte* reconciliadora de Gadamer no encontramos nada siquiera medianamente parecido al dramatismo de las guerras civiles textuales que interesan a Derrida. ¿No hace eso que Derrida se acerca más que Rorty y Gadamer a una aceptación de la experiencia?

Es posible, pero ello no significa que el deconstructivismo acepte realmente a la experiencia. El propio Derrida es inusitadamente franco al respecto: ya en su *De la grammatologie* (1967) descarta la experiencia al calificarla como un concepto poco práctico que "pertenece a la historia de la metafísica, que sólo podemos utilizar si lo borramos inmediatamente: está *sous rature*" [tachado]. Asimismo, marca su distancia respecto de la fenomenología criticándola precisamente debido a su interés en la experiencia. Para entender por qué Derrida en ningún momento tuvo la tentación de formular su idea deconstructivista del "texto fragmentado en sí mismo" en términos

de la experiencia, debemos tener en cuenta que para él, este conflicto textual –o intertextual– jamás indica que uno se sitúa un paso fuera del texto o fuera del ámbito textual. Dentro del deconstructivismo, esa "autofragmentación de sí mismo" no nos enfrenta con la dimensión de lo indecible, de lo imposible de expresar con el lenguaje; solamente esto podría llevarnos al corazón de la experiencia. No siempre es fácil decir lo que tiene que decirse, y puede requerir un lenguaje muy vasto –de ahí los tsunamis verbales con los que Derrida ahoga siempre a sus lectores– pero Derrida nunca alza los brazos al cielo en señal de desesperación porque su experiencia lectora supera lo que quería decir. Alguna vez se le ha llamado "el filósofo de la parsimonia", y es cierto, en su pensamiento y obra, el discurso filosófico prácticamente se detiene, de modo que se necesita mucho lenguaje hasta para dar el pasito más diminuto. Pero una vez dado, es irrefutable. Cuando el deconstructivista finalmente deja de hablar, es que de verdad se ha dicho todo.

En el deconstructivismo, el significado puede multiplicarse infinitamente en una especie de efecto de bola de nieve sin fin debido a las fragmentaciones que producen siempre nuevas fragmentaciones. Pero en este continuo proceso de la proliferación del significado, falta una fase en la que es preciso dirigirse a algo que se encuentra fuera o más allá de aquello que puede expresarse con lenguaje, lo que también encaja en una tradición que conquistó sus victorias enarbolando la bandera notoria de *il n 'y a pas de hors-texte.* Y si se anunciara una fase de ese tipo, acaso la proliferación de significados se detendría con brusquedad, ya que sólo lo que puede expresarse mediante el lenguaje puede mantener la marcha del proceso. Aunque la interacción de unos textos con otros y la de textos consigo mismos puede tornarse extremadamente compleja, en principio nunca alcanzará el estadio en que el lenguaje deja de ser transparente para sí mismo. Por tanto, en el deconstructivismo no hay margen para la experiencia; hace hincapié en las fricciones y los conflictos semánticos y es muy sensible a ellos, pero éstos en ningún momento remiten a una dimensión fuera de sus propias demarcaciones lingüísticas y siempre se pueden comprender a cabalidad dentro de aquellas demarcaciones estrictamente lingüísticas.[21] O, para seguir aplicando la terminología de los

[21] En su *Thinking after Heidegger*, Cambridge 2002, D.C. Wood argumenta que Derrida se muestra positivo ante "el retorno de la experiencia". No obstante, no considero que esto sea motivo para reconsiderar mi afirmación de que Derrida no deja espacio para la experiencia. En particular, Derrida seguramente juzgaría la experiencia (histórica) a la que yo me refiero como una variación de la "metafísica de la presencia", aunque mi argumento es más epistemológico que metafísico. Asimismo, Rei Terada intentó reclamar un lugar para la experiencia en los escritos de Derrida; R. Terada (comp.), *Feeling in theory: emotion after the 'death of the subject'*, Cambridge, Mass., 2001. Pero coincido con M. Jay, *Songs of experience. Modern American and*

dos capítulos anteriores, si bien es cierto que el deconstructivismo apunta hacia lo sublime (¡y eso es lo que admiro en él!), no podrá ataviarse jamás como lo sublime; sólo esto nos llevará a la experiencia en la forma de que trata este libro.[22]

LA EXPERIENCIA DEL TEXTO

Hemos visto cómo el trascendentalismo lingüístico o textual ha terminado por marginar a la experiencia (y a la realidad histórica no textual) en los escritos de Rorty, Gadamer y Derrida. Y, en seguida, lo que constituyó el foco de nuestra atención fue la cuestión de cómo hemos llegado a la "cárcel del lenguaje". Ello nos puede dar una idea de cómo –si acaso– podríamos liberarnos de ella y cómo la experiencia nos podría ser de utilidad. Saber cómo hemos entrado a algún lugar puede ayudarnos a salir de él.

Como tantas veces, todo, o casi todo, depende de dónde hacemos comenzar el relato. Si, por ejemplo, comenzamos a finales del siglo XVIII, nuestro relato será ineludiblemente una repetición de lo recorrido en el capítulo anterior. Para evitarlo, debemos remontarnos un poco más en el tiempo. Por tanto, indagaremos cómo ha sido el manejo de los textos en el mundo occidental desde la Edad Media hasta los humanistas de los siglos XV y XVI, lo cual resulta útil porque los escolásticos medievales y los humanistas renacentistas tenían, tal vez aun más que nosotros, conciencia del desafío que plantea un texto, y los textos nunca han sido tomados más en serio que en aquel entonces. Se copiaban con asombrosa meticulosidad y se debatían con asiduidad, y el esfuerzo para hacer justicia a un texto no sólo era una cuestión académica (como lo es ahora), sino que se consideraba que tenía consecuencias tanto para la redención del creyente individual como para la cristiandad en su conjunto. Por tanto, la salvación del alma del lector dependía de la inter-

European variations on a universal theme, Berkeley/Los Ángeles, 2005, en sus dudas sobre si puede leerse de esta forma a Derrida.

[22] Cabe añadir que, para poder hablar de la "sublimidad" de la experiencia, hace falta ser trascendentalista. Las anomalías que solemos asociar con lo sublime, sólo son anomalías para los trascendentalistas. Sin trascendentalismo no existe la sublimidad –aunque, claro está, esto no cambia nada para aquello que llamamos una experiencia sublime–. Ésta existe, independientemente de si utilizamos esa noción o no. Lo anterior anticipa una vaga idea de los problemas que surgen al escribir un libro como éste: requerimos la terminología procedente de la tradición trascendentalista, que deseamos superar a fin de poder exponer qué cosa debería tomar su lugar. Es como si los revolucionarios franceses de 1789 sólo pudiesen describir todo que esperaban de su revolución en términos del *ancien régime*, que era justo lo que tanto deseaban acabar.

pretación correcta del texto. Habitualmente, en ese periodo la interpretación de los textos adoptaba la forma de comentarios. Si bien soy consciente de que simplifico las cosas de esta manera, sugiero que éste sea nuestro punto de partida; estos comentarios podían adquirir formas distintas. En los primeros libros impresos, con frecuencia el comentario era lo que hoy día entendemos también por comentario: se procuraba que un texto estuviera redactado de la mejor manera posible en términos filológicos, y posteriormente se añadían referencias eruditas a pasajes afines de otras obras. De esta manera cada texto se convertía en un nodo en la red de la verdad, que abarcaba el mundo entero.

Sin embargo, de mayor interés para nosotros es una variante más antigua del comentario; a saber, la tradición medieval de la *quaestio*, que se generalizó en las escuelas catedralicias de los siglos XII y XIII. En esa tradición se discutía el significado de las palabras y de las oraciones mediante la comparación entre autoridades consagradas y el uso de la lógica y la semántica; después de presentar una relación sumamente minuciosa de todo lo que podía decirse a favor o en contra de las afirmaciones hechas en el texto, el maestro, finalmente, cortaba el nudo gordiano y daba su parecer.[23] Muchos comentarios escolásticos de este tipo, escritos por estudiantes avanzados o sus maestros, se han conservado.

Dos aspectos de tales comentarios son relevantes para nuestra exposición. En primer lugar, la elaboración de éstos era, en el fondo y deliberadamente, ante todo un proceso social: con preocupación se había comprobado que la mente individual se descaminaba fácilmente, lo mismo que le había ocurrido a las interpretaciones estrafalarias e idiosincráticas de las Sagradas Escrituras por parte de los ermitaños egipcios y los padres del desierto de los siglos IV y V. En realidad, ése era uno de los motivos principales para instituir la educación supervisada tanto en los monasterios como (a partir del siglo XII) en las escuelas catedralicias y en las primeras universidades. Se juzgaba que poner la educación bajo supervisión o impartirla públicamente en las comunidades religiosas era la mejor manera de conseguir una interpretación uniforme (es decir, ortodoxa) de los textos, independientemente de si se trataba de un texto sagrado o no. No se creía que en lo más profundo de la mente de cada individuo se encontrase una brújula confiable, capaz de orientar intelectualmente la "experiencia lectora" de un texto.[24] Al contra-

[23] J. Leclercq, *Initiation aux auteurs monastiques de Moyen Âge. L' amour des lettres et le désir de Dieu*, París 1990, pp. 116 y ss.

[24] Es interesante que la vehemente polémica entre Descartes y los teólogos neerlandeses Voetius y Schoockius girara en torno al mismo asunto; esta polémica llevó a Descartes a

rio, la experiencia lectora individual se tenía por la fuente primordial de la interpretación errónea.

Sin embargo, es preciso completar lo arriba descrito respecto de la experiencia lectora, y eso me lleva a una segunda observación: de lo que precede no debemos inferir que se desconfiaba siempre y en todas las circunstancias de la "experiencia lectora" individual. A lo largo de toda la Edad Media hubo una vigorosa contracorriente, que priorizaba la experiencia mística de la verdad religiosa. De vez en cuando esa corriente salía a la superficie como por ejemplo en el caso de Bernardo de Claraval, sin que esto significara que la experiencia individual de la lectura dejó de estar sujeta a límites más o menos establecidos. Así, el famoso abad cisterciense procuraba formular la descripción de sus experiencias "místicas" sirviéndose del Cantar de los Cantares (el primer indicio del estrecho vínculo que existe entre la experiencia y la sexualidad y con el que nos volveremos a topar una y otra vez a lo largo de este libro). De esta forma atenuaba la "individualidad" de su experiencia religiosa al mismo tiempo que sus escritos adquirían el aspecto de ser una continuación o, incluso, una emanación de textos que en la comunidad religiosa ya eran conocidos y aceptados.

Lo dicho anteriormente no sólo se hacía a fin de satisfacer determinadas exigencias retóricas de aquella época. Más importante y relevante resulta la representación medieval del texto y del texto sagrado y su condición, una representación que incluso hubiera sido aceptable para la mayoría de los humanistas del Renacimiento temprano. Lo crucial es la idea de que el texto es la palabra del mismísimo Dios y, por eso, goza de prioridad absoluta, no sólo sobre la propia realidad, sino también sobre el lector del texto. El texto y el lenguaje anteceden a la realidad, porque fue la palabra de Dios la que creó la realidad. O, como lo formula Vanderjagt: "El lenguaje no es metafórico sino que el mundo tal y como lo conocemos es una metáfora imperfecta del

---

entablar un juicio contra la universidad de Groninga, el *alma mater* de Schoockius (y mía). Voetius y Schoockius argumentaban que el *cogito* cartesiano convertía la verdad teológica en juguete del inestable y caprichoso espíritu humano. También para ellos, la verdad teológica era una certeza pública, no privada. Esto representaba una de las últimas batallas que se libraban en nombre de Aristóteles contra el *forum internum* que había introducido Descartes, que volvería a ser sometido a discusión por Rorty sólo tres siglos después. El contexto histórico fue esbozado por A. J. Vanderjagt, "Filosofie tussen humanisme en eclectism", en G. A. van Gemert *et al.* (eds.), *Om niet aan onwetendheid en barbarij te bezwijken. Groningse geleerden 1614-1989*, Hilversum, 1989. El material de este debate sumamente importante entre los últimos herederos de 2000 años de aristotelismo, por un lado, y Descartes, por el otro, se encuentra en T. Verbeek (ed.), *La querelle d' Utrecht. René Descartes et Martin Schoock-Textes établis, traduits et annotés par Theo Verbeek*, París, 1988.

mundo real de la Palabra".[25] Puesto que el texto, en su calidad de la propia palabra de Dios, es la realidad por excelencia, goza también de la prioridad absoluta sobre el lector, porque si la realidad constituye una representación del texto en vez de que el texto sea una representación de la realidad, ello significa que el lector sólo podrá hacer justicia al texto mediante la recreación de la realidad de su propia personalidad en la recreación del texto. Sólo la conversión y la inmersión de la propia personalidad del lector en la realidad del texto pueden hacer justicia de manera efectiva al hecho de que la realidad, y el propio lector, no son más que los reflejos o representaciones de la palabra.[26] O, para formularlo de otro modo, el lector no debe –más aún: no puede– poseer autoridad interpretativa sobre el texto. El texto nunca es algo que existe en el espíritu del lector; más bien es al revés: el lector está, o debe estar, "en" el texto. No es una entidad intelectual con la que pueden hacerse diferentes cosas; si el lector lo ha leído correctamente, "participa" en el texto, de modo parecido a como Aristóteles define el conocimiento como la identificación del sujeto cognoscente con el objeto conocido.[27]

Lo enunciado anteriormente tiene las dos siguientes consecuencias: ahora comprendemos por qué Bernardo de Claraval insistía en apoyarse en

[25] A. J. Vanderjagt, "Bernard of Clairvaux and Aelred of Rielvaulx", en R. I. A. Nip. *et al.*, *Media latinitas, Instrumenta patristica* XXVIII, Turnhout, 1996, p. 342.

[26] De ahí el prestigio elevado sin parangón del libro durante la Edad Media: el libro es más real que aquello de que trata, al igual que la palabra de Dios es más real que la realidad creada por la palabra. Coletti señaló: "Como ha demostrado el célebre estudio de Curtius sobre el *topos*, existen figuras del libro y de la escritura en toda la literatura del mundo, pero fue el cristianismo el que le otorgó su "mayor consagración": su fe en la totalidad absoluta del significado divino de la Biblia autorizó el uso del libro como la metáfora para los sistemas significantes". *Cfr.* T. Coletti, *Naming the rose. Eco, medieval signs, and modern theory*, Ithaca, 1988, pp. 25-26. Esta inversión de realidad y representación (textual) ya se anunció claramente en la conocida fórmula de Alanus de Insulis: "*Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est speculum.*" ("Toda criatura del mundo / se parece a un libro y a una imagen / como si se mirara en un espejo"). Igualmente característica de esta inversión es una frase de Hugo de San Víctor: "Todo este mundo sensorial es como un libro, escrito por el dedo de Dios [...] y las criaturas particulares son como signos, que no fueron inventados a discreción humana, sino creados por la voluntad de Dios como indicio visible de su sabiduría invisible". *Cfr.* Hugo de St. Victor, *De drie dagen van het onzichtbare licht*, trad. al neerlandés de J. van Zwieten, Kampen 1996, p. 48. (Cita orig. en neerlandés).

[27] Muy reveladora es la idea de que leer puede compararse con comer. Recuérdese Apocalipsis 10:9-10: "Toma, devóralo; [...] Tomé el librito de la mano del Ángel y *lo devoré; y fue en mi boca dulce como la miel;* pero, cuando lo comí, se me amargaron las entrañas". [Tr. Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bruselas 1967, 1649] Una imagen del siglo XIV de Juan devorando el libro, se encuentra en J.M. Gelrich, *The idea of the book in the Middle Ages. Language, theory, mythology, and fiction*, Ithaca/Londres, 1985, p. 16.

un lenguaje o en usos idiomáticos ya existentes para expresar o verbalizar sus experiencias religiosas. Al servirse del vocabulario del Cantar de los Cantares liberó su propio texto de toda individualidad escandalosa; una individualidad que podría obstaculizar o impedir que el lector se sumergiese o subsumiese en la Palabra de Dios. En resumidas cuentas, toda huella que pudiese sugerir la introducción de elementos ajenos a la Palabra de Dios, debía borrarse cuidadosamente. Si a continuación el texto deja espacio exclusivamente para la individualidad divina (y no para la de autores o textos individuales), existe solamente una individualidad, compartida por todos los textos (religiosos, naturalmente). Ello significa que no puede existir algo así como una "individualidad" textual, con la cual delimitar un texto de otro. Para el hombre de la Edad Media, el texto es más una especie de nombre genérico (que denota sustancias, como piedra, oro o carne) que un concepto que refiere a cosas u objetos individuales (como casa, anillo o persona). Por esta razón la noción del "significado del texto" –tal y como la entendemos y la asociamos con el significado individual de textos individuales– no aparece en el diccionario de la semántica medieval. El hombre medieval desconoce forzosamente la noción de "interpretación" en el sentido moderno y modernista de la palabra. Para la mente medieval no puede haber más que una analogía con lo que nosotros, modernistas, denominamos un texto: el texto escrito por Dios; lo que hoy en día llamamos texto, no es sino una serie infinita de emanaciones y variaciones de aquel texto inmutable y divino.[28]

Todo lo anterior cambió con el nacimiento del modernismo en la filosofía en el transcurso del siglo XVII, lo que nos lleva a la segunda fase de la historia de la interpretación de los textos. En su *Mirror of nature*, Rorty demostró de manera brillante que el modernismo se caracterizó, sobre todo, por un proceso de repliegue o de *anachôrêsis*: el sujeto cognoscente se replegó de su previo contacto directo e íntimo con el mundo (como era en *De ánima* de Aristóteles) al *forum internum* del yo trascendental cartesiano y posteriormente kantiano. Por eso surge todo tipo de preguntas sobre la relación entre la realidad y el yo trascendental, cuestión tan intensamente discutida por los filósofos el siglo XVII.[29]

[28] La sabiduría divina estaba presente en el texto y para su interpretación sólo requería que el lector lo recogiera: "En tanto los maestros medievales distinguían sin duda entre 'realidad' y 'apariencia' –entre el Texto eterno de San Agustín y la escritura temporal– no obstante, intentaron rigurosamente encontrar la sabiduría divina en las cartas de la *sacra pagina*. En lugar de ser un obstáculo para la verdad, la 'apariencia' era su 'revelación' en la Biblia, el 'velo' (*integumentum*) o 'espejo' (*speculum*) en el que la sabiduría divina estaba presente, si sólo los lectores 'tuvieran los ojos para verlo'." *Cfr.* Gellrich, *Idea of the book*, p. 33.

[29] Por supuesto, no estoy pensando en una *anachôrêsis* existencial, sino en una cognoscitiva.

Rorty no aborda este tema en su obra, pero algo similar sucedió en las humanidades y en el ámbito de la interpretación. El protestantismo –el calvinismo en particular– rechazó la tradición como fuente de la verdad interpretativa y la sustituyó por un ego hermenéutico trascendental (visto desde esta perspectiva, la hermenéutica es un asunto típicamente protestante).[30] Una vez abandonado el aristotelismo, y con la introducción del yo cartesiano, la lectura de textos ya no podía considerarse la inmersión del lector en el texto o la subsumisión por el texto, cosa que el acto de la lectura había sido para los humanistas de los siglos XVI y XVII. A partir de ese momento, la lectura se vuelve una actividad realizada esencialmente por un yo trascendental que ya no puede perderse en el texto o fundirse con él del mismo modo que se esperaba del lector premoderno; el acto de leer lo realizaba un yo que siempre se quedaría ajeno al texto y fuera de él. Como la barrera epistemológica entre el sujeto y el objeto ocasionó que el sujeto se desplazara a una posición donde ya nunca podría lograrse la identificación con el texto, fue la misma barrera la que creó la noción del significado del texto del lado del objeto de interpretación. Un significado que, una vez más, por causa de la misma barrera trascendental nunca podría recuperarse del todo. Por su origen estrictamente filosófico, el texto adquirió una profundidad insondable, que la mente humana nunca sería capaz de calar. El significado se convirtió en un *noúmeno* inalcanzable, para utilizar el término kantiano.

De esta manera, en el campo de las humanidades la introducción del yo trascendental causó problemas similares a los que produjo en la epistemología occidental. Así como el cartesianismo provocó un distanciamiento de la realidad cotidiana por parte del sujeto cognoscente (un distanciamiento que –¡eso sí!– creó asimismo las condiciones para la ciencia moderna, así también el "significado del texto" adquirió el aura de una inalcanzabilidad noumenal.

La enajenación existencial del mundo es al menos tan antigua como el gnosticismo. El gnosticismo representaba el mundo como un infierno que, quienes de nosotros llevan en su interior la chispa divina (*scintilla animae*), deben atravesar a fin de reunirse con (o en) la plenitud original (*plêrôma*).

[30] Véase, por ejemplo, M. Clauson, *A study of the hermeneutical method from John Knox to the twentieth century. From christian to secular*, Lewiston, 2004. Esto no quiere decir que esto se aplica a todas las variantes del protestantismo temprano. Cabe señalar que el calvinismo dejaba espacio para la experiencia religiosa. Piénsese, por ejemplo, en los llamados "*bevindelijken*" [N. de la tr.: corriente dentro del calvinismo, en los Países Bajos, que se basa en la experiencia corporal en su religiosidad] que sólo querían experimentar la Palabra en su estado puro y sin contextualización. La ocasional intensidad de la experiencia la sintió Abraham Kuyper cuando conoció a Pietje Baltus, una campesina en Beesd, su primera congregación en 1863, un encuentro que le provocó una profunda crisis de fe. Toda su vida conservó un retrato de Pietje en su escritorio.

Se planteó la necesidad de desarrollar todo tipo de técnicas extraordinariamente complejas, cada una con sus adherencias filosóficas complicadas y a menudo absurdamente recargadas, a fin de nuevamente conseguir acceso a lo textual en sí, que había surgido con la *anachôrêsis* del yo trascendental en su fuero interno. La hermenéutica tenía que mostrar cómo hacer hablar a un texto. Pero así como el distanciamiento de la realidad por parte del sujeto cognoscente a causa del trascendentalismo cartesiano y kantiano resultaba irreversible (por lo menos, mientras se siguieran haciendo preguntas cartesianas y kantianas), así la hermenéutica intentó durante dos siglos construir un puente para salvar un abismo que ella misma había vuelto insalvable unos siglos antes. Parafraseando a Gertrude Stein: un noúmeno es un noúmeno, es un noúmeno, etcétera. Por eso no debe leerse la historia de la hermenéutica, de la semántica y de la semiótica como una serie de intentos para conseguir acceso al texto, sino más bien como una reiterada confesión de impotencia, como el reconocimiento de estar buscando la solución a un problema sin solución. En la base (o en realidad, al final) de toda la gama de variantes hermenéuticas encontramos, por tanto, una "política de la desesperación cultural", nacida del deseo imposible de saltar su propia sombra.

Todo esto llegó a su apogeo en los escritos de Gadamer y Derrida. La *Wirkungsgeschichte* de Gadamer es, al fin y al cabo, ante todo una confesión de esa impotencia. Gadamer no ofrece ni una sola pauta de cómo situarnos ante el texto; su hermenéutica no hace otra cosa que reiterar el hecho innegable de que en el pasado los textos se interpretaban a veces de una manera y a veces de otra. Nos recomienda conformarnos con ello y no pedir más. El ataque de Gadamer al trascendentalismo tuvo el efecto involuntario de fortalecerlo. Lo inaccesible de la *mens auctoris,* argumentado tan elocuente y convincentemente por él, no es otra cosa que un eco retrasado del distanciamiento del texto en el lector, causado por abrazar el trascendentalismo hace tres siglos. La crítica de Derrida a "la metafísica de la presencia" es también un eco de la *anachôrêsis* del yo trascendental proveniente del mundo de un significado accesible al público, donde el escolástico medieval y el humanista del Renacimiento podían experimentar sus interacciones intensas y provocadoras con la Palabra de Dios. Sin trascendentalismo no existen la hermenéutica y tampoco los problemas de interpretación; y todos nuestros escritos y preocupaciones por la interpretación de los textos sólo comprueban lo mucho que la noción modernista del yo trascendental cartesiano y kantiano nos tiene todavía bajo su encantamiento. Por ello, la recomendación de Rorty de sustituir a Descartes y Kant por Gadamer y Derrida, equivale en realidad a exorcizar al diablo con Belcebú.

El trascendentalismo y después

En la reflexión que tuvo lugar a lo largo del siglo xx sobre las humanidades, el trascendentalismo se manifestó en muchas formas, a saber: la hermenéutica, el estructuralismo en todas sus variantes, la semiótica, el postestructuralismo, el deconstructivismo, las interpretaciones retóricas y tropológicas y un largo etcétera. Pero todas tienen en común dos cosas: primero, el hecho de que miran con recelo la posibilidad de una experiencia directa del texto, es decir, de una lectura "ingenua" del texto, no guiada por los aparatos técnicos recomendados a lo largo de los dos siglos anteriores por los hermeneutas y sus colegas. Y en segundo lugar, el que coinciden en la suposición de que el texto posee un significado oculto que sólo puede discernirse con la ayuda de aquellos aparatos técnicos, que funcionan como una especie de interfaz entre el texto y el lector. Esta interfaz facilita que el texto se vuelva accesible para el análisis racional, del mismo modo que el monitor de mi PC es una interfaz entre yo mismo y toda la microelectrónica incomprensible que se encuentra en la caja gris situada al lado de mi escritorio. Mi postura en contra de la tradición trascendentalista representa en realidad una propuesta para acabar de manera radical con aquella interfaz (en cualquiera de sus formas) y basarnos exclusivamente en nuestra experiencia del texto.

Cuando Putnam, hace algunos años, hizo una propuesta semejante a fin de proteger la experiencia del *air de dédain* [desdén] con que se la suele mirar hoy día, advirtió que sería considerada sin duda un alegato en pro de una "reinfantilización de la filosofía".[31] Yo tampoco espero que mi llamamiento a desterrar la hermenéutica, el estructuralismo, el (post) estructuralismo, el deconstructivismo *e tutti quanti* [y todos los demás] al museo de curiosidades intelectuales obsoletas del pasado, sea acogido con beneplácito por la mayoría de mis colegas. Seguramente se me acusará también de pretender una reinfantilización de nuestro pensamiento sobre la naturaleza de las humanidades, una reinfantilización que amenazaría, además, con dejarnos a todos sin sustento. Quisiera agregar de inmediato que la última parte de esa acusación, en todo caso, resultaría desacertada por lo siguiente: muchas de las cuestiones tradicionales en la práctica de la historia no perderán nada de su urgencia; piénsese, por ejemplo, en la cuestión de la naturaleza de la representación, y en concreto de la representación histórica, el historicismo, la experiencia (¡desde luego!), la subjetividad o la cuestión del criterio que determina que una representación histórica de un episodio

[31] H. Putnam, 'The Dewey Lectures 1994: Sense, nonsense, and the senses-An inquiry into the powers of the human mind', *Journal of Philosophy*, 91, 1994, 9, p. 454.

del pasado es mejor que otra. En cambio, es preciso que renunciemos a las teorías que dictan al historiador cómo interpretar los textos del pasado (el trascendentalismo siempre acusa una buena dosis de normatividad). A los teóricos de la historia no les corresponde inmiscuirse en el método de trabajo del historiador, deben aceptarlo tal como es y restringirse a reflexionar sobre él. Esta tarea ya resulta lo suficientemente ambiciosa, más aun, queda mucho trabajo por hacer en campos que no se han reconocido como es debido.

Tal vez los kantianos tengan razón al decir que requerimos un entramado epistemológico a fin de poder comprender la naturaleza. A mi parecer, las matemáticas son mucho mejor candidato y una opción más plausible que todas las que los epistemólogos han aportado en este contexto desde Descartes, porque, como ya entendía Galileo, ¿acaso no son las matemáticas la condición *sine qua non* para todo conocimiento científico? Empero, ¿por qué motivo se necesitarían tales entramados epistemológicos para la comprensión de textos? ¿Por qué se buscan también en el campo de las humanidades? ¿Acaso se pretende remediar el complejo de inferioridad de los que se dedican a las humanidades, a fin de que también puedan denominar su trabajo "científico"? Supongamos en broma que el trascendentalista tiene razón y que, en efecto, dichos entramados existen y que funcionan como las condiciones trascendentales para el significado textual. Si esos entramados realmente existen, no sólo suponen una condición para la comprensión de un texto escrito por el historiador sobre un texto del pasado, sino también para la comprensión del propio texto histórico en cuestión. Esta sola consideración demuestra la irrelevancia de esos entramados para la comprensión de textos del pasado, porque si funcionan de forma idéntica tanto en el texto histórico como en el texto del propio historiador (cosa que debemos suponer, a juzgar por las pretensiones universalistas de los hermeneutas), nunca podrán contribuir *sui generis* al significado del texto histórico, con lo que resultan irrelevantes para nuestro intento de comprender el significado.

Tomemos como ejemplo las formas y figuras peculiarmente alargadas que aparecen en las pinturas de El Greco. Algunos historiadores del arte han afirmado que El Greco elegía de manera consciente representar a la gente de esta manera; y esto ha sido motivo para vislumbrar un determinado significado en sus pinturas (tal vez la reminiscencia de una "espiritualidad gótica" en la obra de este pintor muy religioso). Otros han sugerido la explicación provocadora y trivial de que El Greco tenía un defecto visual, debido al cual retrataba a la gente tal y como la veía. Por su defecto, El Greco percibía los rostros alargados en sus pinturas de la misma manera que las personas sin ese defecto percibían los rostros de sus semejantes. Era imposible, entonces, que fuera consciente de que su representación del rostro humano resultaba extraña

y anormal para los demás: cuando él miraba sus pinturas, veía exactamente lo que vemos nosotros cuando miramos los rostros de nuestros amigos y parientes. Su defecto funcionaba, entonces, como una especie de "entramado epistemológico" del que El Greco no tenía conciencia, pero del que nosotros sí nos percatamos por la diferencia sistemática entre nuestra percepción del rostro humano y la de El Greco tal y como quedó plasmada en sus retratos. Lo anterior demuestra (al parecer) que deberíamos ser atentos siempre a la presencia (o ausencia) de este tipo de "entramados epistemológicos", y de cómo influyen en nuestra manera de ver el mundo.

Sin embargo, esta argumentación es errónea por la siguiente razón: incluso si El Greco hubiera sido afectado por dicho defecto, éste habría determinado asimismo su percepción de los rostros verdaderos (y no sólo cómo los representaba) y, por consiguiente, le hubiera llamado la atención que existiera una diferencia sistemática entre su percepción de los rostros humanos y la manera en que él los representaba. Esto significa que es posible que la representación mental del rostro humano de El Greco difiriera de la nuestra a causa de su defecto visual; mas no podemos inferir la existencia de un entramado de ese tipo a partir de su modo de representar los rostros humanos en sus pinturas. Tales diferencias "epistemológicas" entre personas, por así decir, se neutralizan en la interacción entre (la percepción de) lo observado y su representación, y por eso no resultan interesantes para nosotros.

Veremos que sucede lo mismo en la interpretación –o en la representación– de textos: si el historiador A interpreta un texto mediante el entramado interpretativo *Ia* y el historiador B mediante el entramado *Ib*, estos entramados trascendentalistas (a pesar de lo que se piensa por lo común) resultan tan irrelevantes para la naturaleza de las interpretaciones de A y de B de este texto, como el defecto visual de El Greco en un debate entre éste y una persona sin defectos visuales sobre la cuestión de si determinada figura ha sido representada de forma correcta por el pintor o no. Desde luego, es posible debatir sobre lo correcto o no de una interpretación o de una representación; sin duda se debatirá, pero se tratará de debates forzosamente independientes de dicho entramado, que abordarán las distintas maneras en que un texto o una persona determinada son percibidos por un exégeta o un pintor; resulta imposible reducir las diferencias a diferencias en entramados interpretativos o representativos.

Este razonamiento poco usual se topará con incredulidad y resistencia, dado que el debate sobre la subjetividad del historiador ha girado en torno a los entramados interpretativos y al "abismo" que éstos supuestamente creaban entre el historiador y su objeto de investigación. Mi razonamiento será refutado probablemente esgrimiendo los argumentos siguientes: que debe

distinguirse de modo estricto entre los textos (del pasado) que investigamos y los que (como historiadores) escribimos sobre ellos, y, asimismo, que es preciso siempre tener en mente que los distintos entramados semánticos determinan sus respectivos significados. Podría argüirse, por ejemplo, que existe una diferencia fundamental de nivel entre ambos textos –el texto del pasado se encuentra en el nivel del objeto y la interpretación en el nivel meta– y, además, que ambos niveles poseen su propia lógica trascendental hermenéutica. En ese caso, deberíamos incluir en nuestras consideraciones la lógica trascendental del texto, más o menos por la misma razón por la que se requiere estar familiarizado con las reglas gramaticales del alemán cuando se traduce un texto del alemán al inglés. Lo que precede restaría mucha fuerza a mi argumento en torno a El Greco, si bien lo haría a cambio de que los teóricos trascendentalistas tuvieran que renunciar a la universalidad que reclaman para sus esquemas trascendentalistas, lo que supondría un costo considerable; lo cierto es que adoptar esta estrategia nos plantea la interrogante complicada acerca de en qué debemos basarnos ahora –tras abandonar ese universalismo– en nuestra búsqueda del entramado trascendentalista "adecuado". ¿Acaso debemos utilizar el entramado "x" para un autor del siglo XVII e "y" para un autor del siglo XVIII (y probablemente ninguno para lo que nosotros y nuestros colegas decimos sobre ellos)? Tal vez tengamos que recurrir a un "superentramado" o a "la madre de todos los entramados" para resolver este problema. En tal caso, ¿qué aspecto tendrá ese superentramado? ¿No nos devolverá inevitablemente al entramado universalista que más bien rechazamos en el argumento en torno a El Greco? ¿Y cómo nos enteraremos de qué entramado "local" debemos utilizar, en tanto no hayamos aplicado el entramado adecuado a los escritos de los grandes autores muertos? ¿Acaso no estaríamos presuponiendo que poseemos el tipo de conocimiento que sólo podemos poseer después de haberlo usado? Estas preguntas nos hacen ver con claridad que todo eso nos lleva ineluctablemente a un pantano de problemas circulares del tipo *Catch-22.*

Conviene tener en cuenta que los textos nunca se han escrito de acuerdo con tales entramados, del modo en que la música anterior a Schönberg se componía conforme a la teoría de la armonía. No conozco ningún texto que fuera escrito con el propósito expreso de corresponder con los entramados o reglas, formulados por hermeneutas, estructuralistas, postestructuralistas o partidarios de cualquier teoría literaria para penetrar en el significado de un texto. Tal vez un escritor como Borges debería haberlo intentado escribir alguna vez, pero ese tipo de parodias textuales son escasas y siempre fáciles de reconocer.

Si leemos el texto partiendo del supuesto de que contiene dichos entramados, le estaremos atribuyendo algo que no forma parte del propio texto. Y

si el significado del texto lo consideramos una función del entramado que le atribuimos (tal como hacen los hermeneutas), la interpretación de textos no consistirá en otra cosa que en mirarse a uno mismo en "el espejo del texto". Nunca vislumbraremos otra cosa que nosotros mismos en el texto, una y otra vez, sin importar el texto de que se trate; eso conduce a una variante sumamente radical del mismo subjetivismo que aquellos esquemas del trascendentalismo precisamente pretendían evitar. Lo admito, puede originarse una objetividad aparente, visto que todos los historiadores que aplican el mismo esquema trascendentalista llegan a resultados comparables, si no idénticos. No obstante, eso resulta, en efecto, una ilusión, porque lo que se observará es invariablemente el "contenido" inadvertido de las "formas" trascendentalistas que utilizamos para comprender el pasado.[32] Visto de esta manera, el trascendentalismo (hermenéutico) no ofrece, de ninguna manera, el camino seguro a la objetividad que promete ser sino, al contrario, se revela como la sistematización o "codificación" de una forma sumamente obstinada de subjetividad.

Si rechazamos los "obsequios" de los hermeneutas, retornaremos en gran medida a los humanistas del siglo XVI: sin la interfaz puesta entre nosotros y el texto, y sin el diafragma trascendentalista que los rayos del significado deben atravesar antes de adoptar formas reconocibles en la *cámara obscura* del pensamiento del historiador, los historiadores están "sumergidos" nuevamente en el texto, están "dentro" del texto, tal como sucedía antes de la llegada del trascendentalismo. Experimentarán el texto como el aire que les rodea, como la habitación en la que viven; los significados del texto resultarán tan difusos y cambiantes como los contornos de las nubes, porque dejaron de existir los modelos establecidos para poner orden en ese juego de formas. Deberán confiar en su propia subjetividad y estar dispuestos a que ésta se disuelve en el texto, algo parecido a lo que un terroncito de azúcar hace en una taza de té. Ésta es la misma imagen que encontramos en la interpretación de textos en la Edad Media, en la que el texto no "está en" el lector, en concreto en su mente, sino que el lector está "en el texto". Y la situación es igual a la del terroncito, que debe estar ahí antes de poderse disolver en el té: dicho de otro modo, todo comienza por la subjetividad.

En resumidas cuentas, la mejor herramienta para leer el texto es la persona que somos; debemos evitar suprimir algún aspecto de nuestra personalidad durante la lectura. Utilizando la terminología trascendentalista, podríamos decir que la persona que somos constituye la única "condición trascendental" que debe cumplirse para penetrar en el significado del texto;

[32] Un ejemplo de eso es la interpretación tropológica de los textos históricos que propone Hayden White. *Cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, pp. 63-73.

sin embargo, esto resulta ser una variante del trascendentalismo que no conseguiremos poner en práctica jamás. O mejor dicho, reconoceremos nuestra incapacidad para cumplir de modo cabal las promesas encerradas en un trascendentalismo de ese tipo. En esta variante del trascendentalismo fallaremos todo el tiempo, dolorosamente conscientes de que nuestra personalidad debería y podría haber sido muchísimo más rica y sensible a fin de hacer justicia a toda la diversidad de la condición humana, como lo ejemplifica el texto que leemos. O, para volver a la metáfora de hace un momento, es como si el terroncito de azúcar (nosotros) nunca lograra endulzar toda la taza de té (el texto). Si bien se encuentra dentro de la taza de té, por así decir, no se encuentra en toda la taza; tendremos que aceptarlo. Esto significa que en todas las circunstancias la propia vida –y no algún esquema trascendentalista establecido– es nuestra mejor, si no la única, herramienta para comprender el texto; ello no tiene final ni límite. En cualquier caso entendemos ahora que los esquemas trascendentalistas resultan contraproducentes y que obstaculizan nuestra comprensión del texto, porque, por hablar en términos de mi metáfora, los esquemas de esa índole son comparables con el recubrimiento del terroncito, que impide su disolución en el té.

Lo que todo esto significa en la práctica puede elucidarse mejor recurriendo al arte. En muchos casos, aunque no en todos, una obra de arte puede denominarse una representación de la manera en que el artista experimentó una parte del mundo; por ejemplo, un paisaje. La pintura expresa, o es una representación de la experiencia de la naturaleza del artista, o mejor dicho, la pintura representa un paisaje que expresa la experiencia que el artista tuvo de él, puesto que una pintura es una representación del mundo y no de nuestras experiencias de ese mundo. Lo interesante es que no puede decirse que el propio paisaje posea un significado; el significado sólo nace con la obra de arte: la obra de arte es la única que lo posee. De ello se deduce que la representación de la experiencia, tal como se brinda en la obra de arte, nos conduce de lo que aún no posee significado (el propio paisaje) a lo que sí lo posee, y esto resulta uno de los aspectos más fascinantes de la representación artística –y de la representación en general–: nos lleva al ámbito donde el significado nace de lo que todavía no lo posee. La representación está implicada en el nacimiento del significado; y quien se interese por el carácter del significado deberá empezar por investigar la representación.

Lo que precede a estas líneas puede ayudarnos a entender cómo se interrelacionan la experiencia, la representación y el significado en la lectura de textos. Los hermeneutas suelen hablar de su interpretación sin distinguir con claridad entre el acto de interpretar propiamente dicho y el resultado del mismo, esto es, el artículo o el libro que el historiador escribe sobre un texto

o una serie de textos. El concepto de interpretación se utiliza indistintamente para ambos, algo que yo quisiera evitar por lo siguiente: en primer lugar, está el texto que leemos; en segundo lugar, la experiencia lectora y en tercero, la representación que refleja cómo el historiador ha leído (o experimentado) el texto y cuál es, según él, su significado. Una vez más, al igual que para la pintura, la "representación" (tercera fase) consiste en una representación del texto leído y no de la experiencia lectora. En resumidas cuentas, separo dos cosas que en la hermenéutica se amalgaman bajo la denominación de "interpretación", a saber: la "experiencia" y la "representación del significado". Separarlas confiere a la "experiencia" una autonomía de la que carece en un enfoque en el que la "experiencia" y la "representación del significado" tienen el mismo denominador, sin distinción.

Obtenemos ahora una imagen distinta de lo que es la lectura de textos. Para empezar, la incorporación de la lectura de textos al modelo de la representación artística nos hará observar que –también– el acto de leer nos conduce del ámbito donde el texto aún no posee significado a aquel donde sí lo posee, es decir, del propio texto a la representación que el historiador elabora a partir del mismo. El significado existe gracias a la representación. La implicación crucial de ello es que nunca debe atribuirse significado al propio texto que leemos (como si el texto consistiera en palabras y oraciones impresas o escritas en papel y, además, poseyera algo extra, difícil de localizar, que podemos designar como "el significado del texto"). El significado nace solamente una vez experimentado el mundo –o el texto–, cuando a continuación representamos el mundo o el texto del modo en que nos lo dicta la experiencia. Tengo plena conciencia de que a muchos esto les resultará extraño y que topará con resistencia. Objetarán que el propio texto, después de todo, posee siempre un significado. Ahora bien, efectivamente es posible decir que el texto posee un significado, pero entonces "el significado que el texto posee" es una elipsis de "el significado que el texto ha originado en nuestras mentes", con lo que el significado del texto es trasladado del texto a nuestras mentes. Es allí, y sólo allí, donde reside el significado.

Aunque es posible que ahora se aduzca que el modelo de la representación de un paisaje realizado por un pintor brinda una imagen falsa de las cosas en la lectura de textos, toda vez que éstos poseen un significado y los paisajes no, podremos refutar fácilmente esta objeción utilizando el argumento de que en el mundo es posible dividir las cosas en dos categorías: por una parte, la de las cosas tales como los textos, producidas con el propósito de crear significado (pero sin poseerlo ellas mismas); por otra, la de las cosas tales como los paisajes, a las que lo anterior no les resulta aplicable (y que, desde luego, tampoco poseen ellas mismas un significado), pero que pueden

constituir el motivo de un proceso que crea significado, por ejemplo, cuando un artista decide representarlas. Ambas categorías (los paisajes y los textos) tienen en común –y eso es lo que realmente cuenta– que ellas mismas están desprovistas de significado.

Lo dicho anteriormente aclarará, asimismo, que el papel que asigno al lector de un texto difiere del que le asignan hermeneutas tales como Dilthey, Collingwood, Dray y Von Wright. También ellos afirman con frecuencia que el intérprete no debe temer recurrir a su propia personalidad y experiencia de vida, porque son éstas las que pueden brindarle acceso al significado del texto. Argumentan que el historiador y el actor histórico o el autor de un texto forman parte del mismo entorno vital: todos son seres humanos, y en esta condición el historiador y el actor histórico tienen mucho en común; a ello puede y debe apelar el historiador en la interpretación de hechos y textos.[33] Esta apelación funciona como una condición trascendental –aunque muy compleja– para alcanzar la verdad sobre el significado del texto. Sin embargo, esto resulta una representación equivocada de las cosas: no existe tal "verdad sobre el significado del texto". "El significado del texto" no está situado en el propio texto como si fuera una perla preciosa en la concha de una ostra perlífera. Las cosas no son como piensa el hermeneuta, es decir, que el significado del texto existía desde antes de que lo leyéramos y que podemos llegar a este significado recurriendo a nuestra personalidad y experiencia de vida (de una manera trascendentalista). El significado nace sólo después de que un lector haya leído un texto o, mejor dicho, que lo haya "experimentado", y a continuación lo representa de acuerdo con su experiencia lectora. Para ser preciso: un lector rinde un informe de su representación del texto, pero no de su experiencia de él, aunque su descripción será "guiada" por la experiencia.

Eso es todo y no necesitamos más. Lo que desde siempre los hermeneutas han interpretado como "el significado del texto" es una ontologización del contenido que le doy yo aquí a este concepto. Los hermeneutas requieren una ontologización de este tipo para causar la impresión de que existe un objeto de interpretación, al que sólo brindarían acceso sus teorías invariablemente complicadísimas. No obstante, tales objetos sencillamente no existen, y la idea de que existan sólo es un *overhead* intelectual [un esfuerzo intelectual inútil] que tenemos que desechar sin contemplaciones. El significado de un texto es "heterotópico": lo atribuimos a textos, pero existe únicamente en nuestras

[33] Este argumento se planteó en M. Bevir, *The logic of the history of ideas*, Cambridge, 1999. Para una discusión de las fortalezas y los puntos débiles de este estudio, véase el debate entre Bevir y Ankersmit en *Rethinking history*, 4, 2000, 3, pp. 351-373.

mentes. Una vez que lo entendamos, nos daremos cuenta nuevamente de que la hermenéutica trascendentalista resulta inútil: nos promete acceder a algo que no existe y nunca ha existido.

Subjetividad y objetividad

Volvamos a la subjetividad. Podría afirmarse que mi modelo de la experiencia para la lectura de textos, en realidad, no es más que una invitación abierta al subjetivismo y, encima, una variante muy radical de éste. Ahora bien, esa afirmación es acertada.[34] No obstante, tanto la afirmación como mi reconocimiento de su acierto en el fondo no son otra cosa que exclamaciones huecas, movimientos descontrolados e inútiles en un espacio vacío, que no surten ningún efecto. La afirmación tendría sentido sólo si efectivamente existiese algo así como una interpretación objetiva de un texto y, por ende, una interpretación en la que el significado que el lector le atribuyó coincidiese con un significado encarnado en el propio texto (como la perla en la ostra perlífera). Sin embargo, no existe sencillamente nada en el texto que podría corresponder con los significados que le atribuimos. Si los textos no poseen un significado propio, la noción de una interpretación objetiva es una *contradictio in adiecto* [contradicción entre el sustantivo y el adjetivo]. Y si alguien, como yo, afirma que las interpretaciones de textos son invariable e ineluctablemente subjetivas, resulta absolutamente cierto, pero al mismo tiempo es una comprobación nada conmocionante y absolutamente inocente.

Sin embargo, sospecho que mucha gente no se conformará con eso, pues ¿no implica que la interpretación "puede arrimarse al sol que más calienta"? ¿Del mismo modo que todas las interpretaciones son igualmente válidas y que la práctica histórica está sometida a los caprichos del subjetivismo? Ahora bien, ello no puede deducirse de ninguna manera de lo que antecede, cosa que quedará clara al volver a dirigir nuestra mirada al arte pictórico. Estaremos de acuerdo en que aquel artista que nos enseña a ver la realidad de una manera en que no la hemos visto antes, posee realmente gran genio artístico. Asimismo, en que la mejor manera de verbalizar ese gran logro del artista es en términos de la experiencia: el artista experimentó el mundo, la naturaleza u otro aspecto de la realidad de una manera específica; a partir de ahí surgió la pintura y, cuando la contemplamos, es posible que algo cambie en nuestra propia experiencia del mundo. Piénsese en una persona que después de visitar una colección de pinturas de los paisajistas holandeses

[34] Es posible que le tema menos al "subjetivismo" que la mayoría de mis colegas. *Cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, cap. II.

del siglo XVII decide dar un paseo por el bosque y enseguida empieza a ver los árboles, los arbustos y el cielo del mismo modo que Jacob van Ruysdael, Allaert van Everdingen y Jan Hàckaert hace tres y medio siglos. No cualquier artista producirá el mismo efecto en nosotros. Sabemos que sólo el pintor verdaderamente grande logrará hacernos receptivos a semejantes formas novedosas de experimentar la realidad. En sus pinturas, el genio estético y la personalidad de estos pintores se hacen notar mucho más que en las de sus colegas menos talentosos. En ese sentido cabe afirmar, con justa razón, que sus pinturas son "subjetivas". Entonces ¿significa que hemos de interpretar esto como un motivo para renunciar a nuestro afán por la "objetividad" y abrazar cualquier forma de subjetividad?

A continuación, espero demostrar que eso sería una conclusión precipitada. Para mayor claridad, me permito hacer primero algunos comentarios sobre la relación entre la experiencia y la representación. Ante todo, debemos reconocer que la experiencia *sui generis* desempeña un papel de suma importancia cuando nos basamos en la representación para entender el mundo. Tal como he demostrado en otra parte, la mejor manera de analizar la naturaleza de la representación consiste en contrastarla con la descripción. En la descripción puede diferenciarse invariablemente entre la referencia (la función que desempeña en una descripción el término sujeto) y el predicado (la función que desempeña el término predicativo); en cambio, resulta imposible hacer una distinción de ese tipo en la representación. De un retrato, por ejemplo, no puede decirse que unas partes refieren exclusivamente al objeto de referencia, y que otras sólo le atribuyen algo. En consecuencia, en la relación entre lo representado y la representación existe una indefinición sin homología en la descripción.[35] Por recurrir a una metáfora ya utilizada: en la descripción, el término sujeto (referencia) y el término predicado (predicado) funcionan como los dos "tornillos" que mantienen fuertemente apretados al mundo y al lenguaje. Dada la ausencia de tornillos de esa índole, la representación posee una autonomía con respecto al mundo de la que la descripción carece. Por eso, la representación no se deja atrapar en el modelo epistemológico.

Esto puede explicar por qué la tradición (irrelevante en la descripción) desempeña un papel tan prominente en la representación y por qué funciona en ocasiones como una condición cuasi trascendental para entender el mundo. Una pintura siempre puede situarse en una de las tradiciones pictóricas de la representación que los especialistas identifican en la historia del arte. Lo mismo sucede en la historiografía. Por ejemplo, algunos historiadores (como Braudel) planteaban que la tradición de la representación característica de la

[35] *Cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, cap. I.

historiografía socioeconómica era la única manera legítima de practicar su disciplina. En efecto, en toda representación la tradición se hace presente de inmediato para reclamar sus derechos, lo que se explica por la relación existente entre lo representado y la representación, que se caracteriza por tener cierta indefinición, cosa que no encontramos en la descripción. Debido a tal indefinición en la representación, las fuerzas de la tradición pueden desarrollarse más que las del objeto. Lo que precede suscita la pregunta acerca de si cabe esperar que, algún día, podamos romper el círculo mágico de la representación y de todas las tradiciones que la dominan. Sin duda, la tradición es la que media la manera en que el artista ve el mundo y la representación artística que realiza; sin duda, historiadores del arte tales como Goodman y Gombrich tuvieron razón cuando atacaron "el mito del ojo inocente" de Ruskin.

No obstante, causa asombro que el imperialismo de la tradición no haya encontrado la manera de evitar que precisamente la historia del arte resulte más variada y más rica que cualquier otra rama de la historia en cuanto a revoluciones repentinas e inesperadas. Por tanto, es de suponer que el encantamiento ejercido por la tradición resulte más fuerte en los ámbitos controlados por la lógica de la representación (como en las artes y en la historiografía) que en otras partes, y que ello explique el fuerte deseo de los artistas (e historiadores) de escapar de él. El desafío de romper con la tradición es mayor donde ésta resulta más fuerte.

En ese momento hace su aparición en escena la experiencia, puesto que solamente en nombre de ella pueden ser atacadas la representación y sus tradiciones. La experiencia es a la representación lo que la falsificación a la teoría, pero con la diferencia de que en caso de un conflicto entre la teoría y la experiencia, que falsifica la teoría, la naturaleza del conflicto entre ambas está perfectamente clara, porque si no fuera así, el conflicto no existiría. En caso de una colisión entre la representación y la experiencia, no existe una base común para definir la naturaleza exacta de la colisión.[36] Definiciones de ese tipo nos obligan ineludiblemente a sustituir el ámbito de la experiencia por el de un lenguaje en el que puede establecerse el carácter del conflicto, aunque sea de manera provisional. En consecuencia, un conflicto sólo es posible una vez que la experiencia se haya traducido al lenguaje y a la representación. La situación es la siguiente: o tenemos el lenguaje y la experiencia (pero no

[36] Por eso me complacen también los intentos de Putnam y McDowell de rehabilitar la experiencia, aunque no me hago muchas ilusiones. La experiencia sólo puede funcionar como palanca filosófica cuando es introducida junto con la representación. Mientras se usan estas nociones sin referirse la una a la otra, serán relativamente impotentes. Muestran su fuerza exclusivamente en una estrecha colaboración.

puede registrarse un conflicto por la inconmensurabilidad de lenguaje y experiencia), o bien la experiencia se "traduce" al ámbito del lenguaje (y entonces sí puede existir un conflicto, pero ya no está la experiencia). La experiencia y el lenguaje se encuentran tan pocas veces como la vida y la muerte en la tranquilizadora reflexión de Epicuro sobre la muerte.

Esto explica, asimismo, por qué no pueden hacerse afirmaciones de gran alcance sobre los conflictos entre la experiencia y la representación y sobre cómo han de desarrollarse. Lo único que puede comentarse al respecto es que en tales casos la representación suele estar en la mejor posición, porque cuenta con el apoyo y la inercia de toda una tradición representacional. El poder de la tradición es tanto mayor porque ésta (a diferencia de la teoría) no posee un *fundamentum in re* [fundamento real] y, paradójicamente, se mostrará más insensible a las señales de la experiencia. Tal vez la tradición resulte tan fuerte precisamente por su debilidad, porque carece de fundamentos inquebrantables, con lo que de cualquier manera no existen fundamentos que quebrantar. Lo único que la experiencia puede contraponer a esto es su prerrogativa de la autenticidad; mas para toda persona que no haya tenido una experiencia auténtica del mundo, desafortunadamente resultará muy difícil reconocer la autenticidad como tal, del mismo modo que no puede comprobarse si alguien realmente siente dolor o sólo simula sentirlo. Desde la perspectiva cognoscitiva, esto significa que la experiencia es tan impotente como la representación (aunque ésta, como ya hemos dicho, tiene el peso de toda una tradición representacional a su favor). La colisión entre la representación y la experiencia tiene un gran parecido con lo que solemos asociar con un *dialogue des sourds* [diálogo de sordos].

Resultará crucial que, pese a todo lo anterior, existan otros que reconozcan la autenticidad de la experiencia, incluso si bien la experiencia y la representación pertenecen a esferas tan distintas entre sí. Tal vez la mejor forma de comparar la naturaleza de la extraña colisión entre experiencia y representación sea la del impacto del disparo de una bala (la experiencia) contra una pared de piedra (la representación). Casi todos los disparos tendrán un impacto nulo: las balas se aplastarán contra la pared y adoptarán la forma de la superficie de ésta; como de costumbre, habrá triunfado la tradición Sin embargo, puede darse el caso de que otros reconozcan la autenticidad de la experiencia; será como si la bala impactara en la pared en un lugar donde ya desde antes existía una grieta. En ese momento, un mundo viejo se deshace, y uno nuevo de la experiencia (y de la representación) se anuncia. Pero, esto sólo describe lo sucedido sin explicarlo; utilizo el término de la autenticidad exclusivamente en el contexto de una representación de cómo pueden suceder las cosas, no como una explicación o justificación. Desde una perspectiva

cognoscitiva, la noción de la autenticidad no resulta muy útil; seré el primero en admitirlo.

Si el artista (o el historiador) atina a la grieta de la pared de piedra de la representación y de la tradición, por lo general esto se considerará su mayor logro. Lo elogiamos por habernos enseñado a mirar el mundo con otros ojos. En la historia del arte, las tendencias verdaderamente innovadoras provienen con frecuencia de las nuevas formas de percibir el mundo; todo lo demás supone una suerte de interferencia, que rara vez llegará a ser algo más que una desviación temporal, corregida u olvidada muy poco después por los artistas posteriores. En la historiografía se nos presenta una situación igual: como veremos en el capítulo VIII, las evoluciones cruciales en la historia de la historiografía dimanan de la experiencia de un pasado ineluctable y reciente. En tales situaciones, no puede separarse la propia experiencia del acontecimiento que se experimenta: el pasado sólo se configura porque determinado mundo social o mental se experimenta como tal. Es decir, no existe primero un pasado y a continuación se registra una experiencia de él (de la manera que primero existe una silla y posteriormente nuestra experiencia de ella). La experiencia del pasado y el propio pasado (en su calidad de objeto potencial de investigación histórica) en tales situaciones nacen exactamente en el mismo instante, lo que hace que la experiencia resulte constitutiva del pasado. Así se configura el pasado. Si descartáramos la experiencia, y en concreto la experiencia histórica, con el argumento de que es la fuente de una subjetividad desenfrenada, nunca entenderemos aquello que a través de los siglos ha sido el motor más poderoso en la evolución de la práctica histórica. Quedaríamos ciegos a todo lo que importa realmente en la práctica histórica.

En el caso del artista, puede defenderse la paradoja de que su subjetividad (aquello que lo convierte en verdaderamente grande y que hace que su obra difiera de la de otros) constituye el origen único y exclusivo de la objetividad de su obra. No existe otro camino que el de la subjetividad para llegar a la objetividad, al mundo de los objetos.[37] Precisamente las pinturas de Ruisdael, que expresan una experiencia única de la naturaleza, no compartida por sus contemporáneos, nos hacen receptivos a una nueva experiencia de la naturaleza, más rica y más plena. La "subjetividad" del pintor es el camino hacia una "objetividad" mayor, hacia una comprensión más profunda del "objeto" que él representó en su obra. En cambio, el artista que presenta la naturaleza y la realidad de manera "objetiva", es decir, tal como todos las vemos, no es interesante y resulta aburrido.

[37] Para la tesis de que en la historiografía la objetividad se logra mediante la subjetividad, *cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, cap. II.

En todo esto existe una restricción importante. No puede negarse que un artista poco interesante y aburrido puede ofrecernos una representación fiel de un paisaje, de una ciudad o de una persona retratada. Con una formación sólida en las reglas de la perspectiva, en concreto en la perspectiva atmosférica, en el uso de los colores y en lograr la ilusión de superficies transparentes o brillosas, un artista medianamente dotado realizará su trabajo, sin lugar a dudas, mucho mejor que un aficionado sin talento ni formación. ¿Qué consecuencias tiene eso para la subjetividad y la objetividad?

Por una parte, podríamos decir que la subjetividad del artista se manifiesta con mayor claridad en el trabajo del aficionado que en el del artista mediocre que aplica todas las reglas correctamente, tal y como se las han enseñado y sin añadir un toque personal. Por así decir, el artista mediocre parece más bien una "máquina de dibujar o de pintar" que representa el mundo observando las reglas al pie de la letra y con una "objetividad" similar a la que es propia de una máquina (una cámara fotográfica, por ejemplo). En cambio, la torpeza del aficionado resultará característica de éste. La manera en que un niño dibuja un paisaje puede ofrecernos, por ejemplo, información piagetiana sobre el modo en que percibe la realidad y en qué sentido su instrumental cognoscitivo para procesar los hechos experimentales difiere del de un adulto. Un buen psicólogo tal vez detecte en el dibujo infantil los primeros síntomas de determinada psicopatología. Los psicólogos utilizan los dibujos de árboles, por ejemplo, para hacerse una idea inicial de la psicopatología de un paciente; Ehrenzweig desarrolló esto en un merecidamente célebre estudio sobre el Arte con mayúscula.[38] En todos estos casos se trata de una clase de subjetividad que nos conduce a las particularidades personales del artista, mas no ayuda a profundizar nuestra comprensión de la realidad representada por él.

Parece ser que, en lugar de uno, existen dos regímenes de la subjetividad *versus* la objetividad. Existe, por un lado, la subjetividad que se valora positivamente (en la obra de un gran artista), que nos enseña verdades nuevas y profundas sobre la realidad; por el otro, existe la "mala" subjetividad (en el arte mediocre), que sirve solamente para hacer conjeturas sobre la personalidad del artista (en caso de que ésta, casualmente, nos interesara). No pretendo sugerir que ambos regímenes nunca se sobreponen: es muy posible que la experiencia de la naturaleza que irradian con tanto vigor los "retratos de árboles" de Ruisdael –y de la que encontramos todavía vestigios en la obra de Gainsborough– tenga algo que ver también con el propio Ruisdael. Su mente debió de albergar alguna simiente prerromántica (cabe recordar, por

[38] A. Ehrenzweig, *The hidden order of art. A study in the psychology of artistic imagination*, Londres, 1967.

ejemplo, su *Cementerio judío* de 1655, que llevó a Goethe a escribir su *Ruisdael como poeta* de 1813). Pese a ello, me atrevo a sostener que los aspectos de la personalidad del artista o pintor que resultan relevantes aquí guardan más relación con el modo de experimentar la naturaleza y el mundo en su época, que con la propia psicología del artista o pintor. La pintura constituye más una "ejemplificación" (en el sentido goodmaniano de la palabra) de una época que del individuo; por eso podemos suponer que resulta una fuente valiosa para la historia de las mentalidades.

Permítaseme citar un ejemplo concreto: los paisajes holandeses de mediados del siglo XVIII dan la sensación de una transparencia y claridad, de una frescura airosa y primaveral y de contraste entre los campos abiertos y los bosques espesos, que faltan en los paisajes –hasta en los más serenos– de pintores del siglo XVII como Cuyp, Pijnacker y Van der Heyden.[39] Encontramos este ambiente excepcional también en las pinturas y en los grabados de Troost, Goll van Frankenstein, Keun, Pronk, Bulthuis y Vinkeles. En las pinturas del siglo XVII, las personas se perciben a sí mismas como si formaran parte de la naturaleza, por decirlo de algún modo, están completamente sumergidas en ella y no la experimentan como algo externo a ellas; un siglo más tarde, el paisaje se torna una especie de telón de fondo, adquiere un nuevo tipo de objetividad y se convierte en el escenario de las actividades humanas. Sin duda podemos entrever ahí una forma de percibir la naturaleza que caracteriza muchas cosas que asociaríamos más tarde con la Ilustración: el artista y el espectador ya no se perciben como parte del mundo, dado que se han refugiado –por ponerlo en la terminología de este capítulo– en el hermetismo de un yo trascendental. Por poner otro ejemplo, muy distinto al primero: al comparar la en sí mismo insignificante ornamentación del rococó de la época de Luis XV con el *Art nouveau* resulta obvio que las formas vegetales fueron la fuente de inspiración en ambos casos, pero la diferencia entre, por un lado, la elegancia natural, el equilibrio perfecto y la armonía compacta de la ornamentación estilo Luis XV y, por otro, las formas mustias, estiradas y marchitas que, por lo visto, cautivaron a nuestros abuelos, es enorme. [40] Los primeros elementos característicos representan un homenaje a las bellezas de la naturaleza, mientras que las últimas forman una caricatura dolorosa y cruel de ésta. En la ornamentación rococó, la naturaleza conserva su propia fuerza,

[39] *Cfr.* por ejemplo las imágenes 325, 326, 328 y 330 en W. Stechow, *Dutch landscape painting of the seventeenth century*, Londres, 1966.

[40] En G. Bazin, *The Baroque Principles. Styles, modes, themes*, Nueva York, 1978, se discuten las características del arte barroco que sirvieron como precursores de la asimetría algo descontrolada del *Art nouveau*.

en tanto que en la estilística del *Art nouveau* perdió personalidad. Elegí este ejemplo -que tal vez resulte un poco extraño-, porque estoy convencido de que los ornamentos pueden constituir una fuente sumamente valiosa para una historia de la experiencia de la naturaleza; profundizaré en esta cuestión en el capítulo VII.

CONCLUSIÓN

Este capítulo fue un alegato que intenta acabar, en nombre de la experiencia, con el trascendentalismo y las huellas que éste ha dejado en la teoría de la historia y en la historiografía. Miremos con una buena dosis de escepticismo todos esos productos de la burocracia trascendentalista a menudo tan inútiles como intrincados, tales como la hermenéutica, la semiótica, el estructuralismo, el postestructuralismo, la tropología, el deconstructivismo, el textualismo, el contextualismo, entre otros. Es hora de darnos cuenta de que en los últimos cincuenta años hemos sido bombardeados con una serie casi interminable de monstruos trascendentalistas, unos más difíciles de entender y ambiciosos que otros, y de que todos esos monstruos intelectuales en realidad, han acaparado la atención para sí mismos en vez de mostrarnos los misterios sublimes del pasado en sí. ¡Ventilemos la habitación enrarecida en la que hemos vivido los últimos cincuenta años, y respiremos el aire puro del mundo exterior! Esto puede parecer -según diría Putnam- un alegato en pro de una reinfantilización de nuestro pensamiento sobre la naturaleza y los objetivos de la práctica de la historia. Y tal vez sea cierto, pero en ocasiones puede resultar preciso (y requerir el mayor de los esfuerzos) recuperar algo de la inocente ingenuidad de los niños y abrirse sin reservas a lo que el mundo nos pueda ofrecer. Y creo que la noción de la experiencia es la más indicada para sacudirnos el "sentimentalismo" schilleriano de la "teoría" y volver a conquistar la condición bendita de la "ingenuidad".

Con todo eso no pretendo minimizar el significado de muchas cosas realizadas en nombre de los "fetiches" trascendentalistas. Al contrario, pienso que debajo de muchos, si no de todos los monumentos erigidos en honor a esos "fetiches" se oculta una experiencia auténtica del pasado o del texto. ¿A quién no ha impresionado profundamente el modo innovador en que Roland Barthes nos enseñó a mirar con otros ojos los textos de De Balzac, Flaubert y Michelet, o las banalidades cotidianas que tan brillantemente desenmascaró en sus *Mythologies*? ¿Acaso el siglo XX ha dado lectores de textos más originales, más profundos y más críticos que Barthes? Sin embargo, el hecho de que descubriera cuestiones inadvertidas hasta ese momento en los escritos de los autores por él analizados, no fue el resultado de su descubrimiento de

una especie de semiótica estructuralista superior que aplicaba a los autores sobre cuya obra escribía. Es justamente al revés: Barthes tenía un talento único para experimentar esos textos de una manera novedosa. Solamente después de tener esa experiencia de lectura fue capaz de diseñar una nueva teoría semiótica o hermenéutica. Estas teorías son sólo la "codificación" más o menos exitosa de una experiencia de lectura única. Algo similar resulta aplicable a la nueva lectura sumamente influyente e impresionante de ocho historiadores y filósofos de la historia del siglo XIX realizada por Hayden White. Él hizo una nueva lectura de estos historiadores y es allí donde radica la gran fuerza de su *Metahistory*, en tanto que la introducción y la conclusión del libro exclusivamente codifican el resultado de esa experiencia lectora. Sin esta nueva lectura, las teorías presentadas allí no resultarían convincentes en absoluto. En resumen, las buenas interpretaciones no constituyen el *spin-off* [producto derivado] de una buena hermenéutica, sino al revés: una buena hermenéutica es el *spin-off* de las buenas interpretaciones. Y es la experiencia la que decide sobre la cuestión de si las interpretaciones son buenas o no. Por eso, digámosle adiós a la hermenéutica, la semiótica, el deconstructivismo, la tropología y otras cosas por el estilo, e investiguemos cómo la experiencia puede ocupar su lugar.

3

HUIZINGA Y LA EXPERIENCIA DEL PASADO

Esta sensación histórica es claramente de valor tan esencial, que se la ha sentido una y otra vez como el momento verdadero del conocimiento histórico.

J. Huizinga, "De taak der cultuurgeschiedenis" en *Verzamelde werken*, 9 tomos, Haarlem, 1948-1953, t. VII, p. 72. (Ed. en español: *Ensayo de historia de la cultura*, tr. Aníbal Leal, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora Buenos Aires, 1960.

LA CIENCIA, LA HISTORIA, EL ARTESANO Y EL POLÍTICO

Todo nuestro conocimiento de la realidad se origina, en última instancia, en la experiencia. Esto se aplica, desde luego, al conocimiento de nuestro mundo cotidiano: gracias a la experiencia visual logramos orientarnos en un edificio en el que entramos por primera vez, y por experiencia también nos damos cuenta de que se ha acabado la gasolina del coche. Este tipo de experiencias nos permite actuar como personas previsibles y confiables, y estar seguros de que nuestra conducta concuerda con una realidad que todos compartimos. Nuestra conducta tiene relevancia social en la medida en que refleja dicha realidad; la experiencia funciona como el *trait d'union* [vínculo] imprescindible entre la realidad y nuestra conducta; en ese sentido, se puede estar de acuerdo con el "principio de la caridad" de Davidson.

Sin embargo, la realidad subyacente en nuestro discurso y nuestra conducta está sujeta a determinadas reducciones o transformaciones sistemáticas: toda profesión destacará una faceta de la realidad que relegue otras a un

segundo plano o, incluso, que las excluya. Esto significa que la realidad no es aquella piedra monolítica situada frente a nosotros, que se nos presenta en la metafísica de cuño primitivo (Descartes y Spinoza); consiste en un mosaico en el que cada tesela coincide con determinada profesión o destreza artística. Podemos recortar las teselas hasta que tengan el tamaño de nuestras actividades cotidianas y, si así se desea, podemos recortarlas aún más; es ineluctable que este proceso termine, aunque plantea una interrogante interesante: ¿dónde?

Es importante distinguir entre, por un lado, el hombre de ciencia y, por otro, el artesano. No cabe duda de que el primero posee su tesela y de que en ese pedacito del mundo sus conocimientos son únicos e indiscutibles, pero todo lo que es capaz de inventar en su campo no sólo tendrá consecuencias para él, sino también para todos nosotros. Esto representa una de las peculiaridades de la ciencia: lo que el investigador investiga en el silencio de su laboratorio puede tener consecuencias que abarquen todo el planeta. Recuérdese cómo el coche, la televisión, la PC, etcétera, han transformado la vida de todos. Lo anterior es algo relativamente nuevo, pues hasta hace unos cien, ciento cincuenta años no sucedía; los descubrimientos científicos cambiaban el mundo en la misma medida que lo hacía el trabajo del filólogo clásico. Así y todo, el hombre de ciencia nunca ha aprovechado en beneficio propio esa capacidad de transformar el mundo (suponiendo que lo hubiera hecho, ¡qué distinto sería el mundo!). Se conforma con practicar la ciencia; deja en manos de otros cómo los resultados de sus investigaciones puedan transformar el mundo. La manera en que el científico experimenta éste ha liberado un enorme potencial para el cambio social y político, que rebasa con creces los estrechos límites de la tesela del científico. Así se formó un potencial de cambio que ya nadie pudo controlar o, por formularlo en términos un poco más tajantes y generales, a partir del descubrimiento de la ciencia –ocurrido durante la Ilustración– se dio rienda suelta a un potencial para los cambios sociales y políticos, que desde entonces han hecho lo que les ha antojado. Todo usuario de computadoras vive a menudo las consecuencias frustrantes de eso, que se resume de modo tan simpático en el dicho de que "el progreso aún no ha alcanzado al progreso".

Veamos al artesano y lo que, en su relación con la realidad, ocurre entre la experiencia y el cambio. Al igual que en el caso del científico, el artesano posee talento para manejar una parte específica de la realidad cotidiana –piénsese en los carpinteros o en los albañiles– y, del mismo modo que el científico, habita su tesela metafísica. Sin embargo, a diferencia de la ciencia, donde el cambio se aparta totalmente de la experiencia –lo que permite que siga su propio e incontrolable rumbo–, el cambio producido por el artesano permanece siempre ligado estrechamente a su modo de ex-

perimentar el mundo. Adrede no se le da rienda suelta, sino que se mantiene bien controlado; pues su efecto no va más allá de lo que el propio artesano hace en concreto al trabajar la madera, las piedras o el hierro. Por esa razón, su forma de experimentar el mundo –a diferencia de la del científico– está siempre estrictamente relacionada con un cambio producido por él mismo. La experiencia y el cambio se controlan una a otro. La primera se transforma en pericia y ésta encarna el único "conocimiento" relevante acerca del cambio. La ciencia nunca producirá este tipo de pericia, visto que el conocimiento científico no se genera dentro del contexto de la producción del cambio. Por eso, el conocimiento científico y la pericia representan dos cosas esencialmente distintas.

En el concepto que tenía Marx del conocimiento práctico (su variante de la pericia) se resume de manera elocuente de qué se trata: el "conocimiento práctico" –o la pericia– del carpintero no se refleja en sus conocimientos científicos acerca del peso específico de la madera o de sus propiedades químicas, sino en lo que por experiencia sabe sobre cómo reaccionará la madera a sus acciones cuando fabrica un mueble o produce una escultura. Todo tiene lugar en la interacción entre el carpintero y su material, cuando transforma el material con sus herramientas. En este proceso, la "ciencia" resulta irrelevante o, incluso, contraproducente.

Todo lo anterior tiene su analogía exacta en la política, argüiría Marx (y Gadamer también, *bien étonnés de se trouver ensemble* [muy sorprendidos de verse juntos]). Según Marx, el conocimiento o la experiencia políticos no se encuentran en el tipo de datos que tanto interesan a los politólogos y a los estadísticos, sino en lo que surge cuando el político –al igual que el artesano– intenta transformar la realidad política existente (y sin ser marxista, éste me ha parecido siempre uno de los razonamientos más impresionantes de Marx). El modo en que la realidad política reacciona a los intentos del político de transformarla y la clase de resistencia con que se encuentra al hacerlo, son los únicos elementos que nos permiten acceder al conocimiento de la realidad política. Por consiguiente, el conocimiento político constituye una variante de la pericia; el prototipo de la pericia es la manera en que el mundo es percibido por el artesano, no la investigación científica. Resulta preocupante que hoy día nos inclinemos a poner a los científicos, y no a los artesanos, de ejemplo para los políticos y, asimismo, que hayamos llegado a considerar que el discurso científico de las estadísticas, de los sondeos de opinión, de la econometría y de la politología brinda la única base sólida para que haya una toma de decisiones política responsable. La política también ha quedado prendada del trascendentalismo y se ha refugiado en el mismo yo trascendental que aquel desde donde el científico observa el mundo. Ello

ha tenido dos consecuencias que deslucen la cultura política contemporánea: en primer lugar, se ha abierto entre el político y el público un abismo insalvable, que ha puesto fin a una interacción real entre ambos. Sólo el político que posee espíritu de artesano –muy distinto del político querido por sus seguidores, que gusta de tomarse sus "baños de pueblo"– es capaz de salvar ese abismo. En segundo lugar, el cambio social y político ha adquirido rasgos de desenfreno, como debe ocurrir, en efecto, en la ciencia. Se considera que es peligroso y contraproducente buscar controlar el cambio, como debe ser –sin duda y de nuevo–, en la ciencia, cosa que hoy día se encomia como el "liberalismo" o la "liberalización" del mercado y de la sociedad; ha sido la burocracia la que ha terminado sacando el mayor provecho de esta tendencia. Como hemos perdido el paradigma del político con espíritu de artesano, nos vemos en el desagradable dilema de aceptar una variante del totalitarismo o una pérdida total de control sobre nuestro porvenir colectivo.

Está claro que la práctica y la experiencia históricas pertenecen más al ámbito del artesano y del (buen) político, que al del científico. Pues, ¿acaso no existe un asombroso parecido entre la interacción ininterrumpida del artesano con su material y la supresión de la zona fronteriza que hay entre el historiador y el pasado? Todo lo que le interesa al artesano, en efecto, se lleva a cabo en la superficie, donde "se encuentra" con su material; no producirá nada valioso si se aleja de la superficie y se enreda en reflexiones sobre sí mismo o sobre la naturaleza, o la naturaleza física, de su material. Lo mismo sucede al tratarse de la práctica y la experiencia históricas: la práctica y el conocimiento históricos se caracterizan por ser "impresionistas" en el sentido de que su hábitat natural se sitúa en la superficie de las cosas, donde más se acercan, donde se muestran abiertos una a otro: en ese lugar no tenderán a darse la espalda o a esconderse en sus propias profundidades insondables.

EL CONSTRUCTIVISMO

Pese a todas sus diferencias, las ciencias y nuestra forma de relacionarnos con la realidad cotidiana tienen en común su dependencia de la experiencia. Si bien es cierto que en una ciencia como la física la relación entre un hecho empírico y la teoría se ha vuelto tan compleja que ha sido necesario que varias generaciones de filósofos de la ciencia se consagraran a la tarea de inventariarla, sin la experiencia y sin los hechos empíricos, una ciencia nunca pasará de ser una reformulación estrictamente matemática de algo que ya sabíamos; por más útiles que estas reformulaciones puedan resultar en ocasiones.

Aunque el papel de la experiencia en las ciencias es distinto al que desempeña en la historia (y en las ciencias del espíritu), nadie negará que la

experiencia es un requisito para llegar al conocimiento histórico. El origen de "la historia como ciencia" ha sido adjudicado a muchos historiadores desde Tucídides hasta Braudel y los cliometristas, lo que se ha respaldado siempre con la afirmación de que el historiador a quien le tocaba el honor de ser el fundador de "la historia como ciencia", había sido el primero en descubrir una sólida base de la experiencia para la historiografía. Esto se aprecia con claridad en el caso de Ranke, considerado por muchos el padre de la historiografía moderna. Según él, el historiador debe poseer "un amor puro por la verdad", lo que requiere que se fíe del "estudio riguroso de los hechos acerca del pasado"; de eso, y de absolutamente nada más.[1] De acuerdo con Ranke, sólo los documentos históricos tales como las *relazioni* –las relaciones de los emisarios o de los estadistas– pueden proporcionar al historiador una sólida base de la experiencia para la ciencia histórica. El célebre historiador alemán no se cansaba de señalar que este planteamiento implicaba rechazo a la filosofía especulativa de la historia, que asociaba sobre todo con Fichte. Y es que desde el punto de vista de Ranke, la filosofía de la historia es a la ciencia histórica lo que son las matemáticas puras a las ciencias empíricas (sin duda una idea muy halagadora para filósofos tales como Fichte y Hegel), lo que tendría como consecuencia que, en ambos casos, la verdad obtenida por la deducción desplazaría la verdad empírica, con lo que –en el caso de la historia– "desaparecería todo lo que importa en la práctica histórica".[2]

El hecho es que existe un problema que Ranke no distinguía: cabe afirmar, con justa razón, que los documentos del pasado forman el fundamento empírico para todo conocimiento histórico válido, sin embargo, éstos no nos brindan la experiencia del pasado en sí, es decir, de la realidad de un mundo de hace siglos. En la medida en que importa la experiencia, el historiador "experimenta" los documentos que encuentra en los archivos, pero no el propio pasado. Los documentos son indicios que le permiten al historiador formular sus hipótesis sobre cómo el pasado fue realmente, pero los documentos o las hipótesis no pueden equipararse con el propio pasado. Dicho de otro modo, no cabe duda de que el fundamento empírico que ofrecen los documentos le permite al historiador forjarse una construcción del pasado, pero jamás le permitirá una reconstrucción de él (tal como fue realmente). Este fundamento puede servir como argumento en favor de determinada suposición de cómo era el pasado, pero estas suposiciones, por convincentes que sean, nunca podrán verificarse con el pasado en sí.

[1] L. von Ranke, *The theory and practice of history*, ed. de G. G. Iggers y K. von Moltke, Indianápolis, 1973, p. 39.

[2] Ranke, *Theory and practice*, p. 39.

Teóricos constructivistas, entre ellos Oakeshott, Meiland y Goldstein, han defendido esta tesis de forma vigorosa; según ellos, no podemos tener una experiencia del pasado o poseer de él conocimiento "experiencial", por la sencilla pero contundente razón de que resulta imposible que el pasado sea objeto de la experiencia, pues ya no existe.[3] En sentido estricto, sólo podemos experimentar lo que nos es dado aquí y ahora. Lo que el historiador tiene disponible aquí y ahora son los restos escritos que el pasado nos dejó (y con éstos podemos, en efecto, "experimentar"); de manera que lo único que puede hacer consiste en formular la hipótesis más probable –a partir de esos restos escritos– sobre cómo podría haber sido el pasado. La hipótesis del historiador nunca podrá verificarse cotejándolo con el propio pasado porque, otra vez, éste ya no existe. Las hipótesis de este tipo, por tanto, nunca llegarán a ser más que meras construcciones, y es ésa la razón por la que denominan "constructivistas" a teóricos como Oakeshott, Meiland y Goldstein. La conclusión crucial es que el único criterio efectivo para juzgar las descripciones históricas es el de la probabilidad y no el de la experiencia que el historiador tuvo del propio pasado o de su tema, dado que semejante experiencia del pasado resulta imposible.

En muchos aspectos, el razonamiento del constructivista ofrece una representación convincente de la relación que existe entre el historiador y su objeto de estudio. Sin lugar a dudas, constituye una explicación bastante adecuada de la práctica histórica; las variantes más serias del narrativismo suponen en el fondo una elaboración de la postura constructivista. No obstante, no se nos puede escapar (y nos debe sorprender, también) que esta descripción de la práctica histórica excluye, en realidad, la posibilidad de tener una experiencia histórica del objeto de investigación, es decir, del pasado en sí. Incluso en las partes más esotéricas de la física teórica actual, una situación de esa naturaleza sería motivo de inquietudes epistemológicas. Si bien es cierto que en la física la unión entre la teoría y el hecho empírico se ha vuelto en extremo frágil y compleja debido a las abstracciones teóricas, sus lazos nunca se rompen del

[3] M. J. Oakeshott, *Experience and its modes*, Cambridge, 1933, J. W. Meiland, *Scepticism and historical knowledge*, Nueva York, 1965; L. J. Goldstein, *Historical knowing*, Londres, 1976. La tesis constructivista fue defendida hace 150 años por Droysen: "Este es el primer gran principio fundamental de nuestra ciencia; lo que ella quiere conocer sobre los pasados no ha de buscarlo en ellos, pues los pasados no existen ya en ninguna, sino solamente en lo que queda de ellos, cualquiera que sea su forma, y sólo así es accesible a la percepción empírica". (J. G. Droysen, *Histórica. Lecciones sobre la enciclopedia y metodología de la historia*, tr. de E. Garzón Valdés y R. Gutiérrez Girardot, Barcelona, Alfa, 1983, p. 27.) *Cfr.* J. G. Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, 8a. ed., Munich/Viena, 1977, p. 20.

todo, cosa que el constructivista resuelve tranquilamente diciendo que es una obviedad en la práctica histórica sobre la cual no hemos de insistir más. Tomando en consideración todo eso, se configura la imagen desconcertante de la historia como una ciencia fundada en la experiencia que, pese a ello, nunca nos permitirá adquirir conocimientos "experienciales". Y esto resulta extraño y preocupante.

Veamos más de cerca el caso del constructivista: su argumento de que podemos experimentar exclusivamente lo que nos es dado aquí y ahora, es determinante; a continuación, de que el pasado no nos es dado aquí y ahora, razón por la cual se vuelve imposible obtener conocimiento –o por lo menos conocimiento directo– del pasado. A fin de analizar esta argumentación constructivista, quisiera proponer que se distinguen dos cuestiones: primero, la de si el constructivista refleja adecuadamente la situación epistemológica del historiador y, segundo, si en tal caso, es correcta su valoración –en concreto la filosófica– de la situación del historiador.

Para empezar, no es tan evidente, en absoluto, que no sea posible experimentar el pasado, como supone el constructivista. Huizinga tuvo experiencias históricas al contemplar algunas pinturas de los hermanos Van Eyck y de Rogier van der Weyden; Bachofen tuvo dicha experiencia al entrar en una cámara sepulcral etrusca; a Goethe y a Mario Praz, un mueble o una habitación que durante siglos habían permanecido intactos fueron capaces de provocarles una, en tanto que a Herder, Prescott y Burckhardt les sucedió al contemplar un ritual antiguo o una panorámica antigua de una ciudad. La hipótesis de que en todos los objetos de esa naturaleza se ha conservado una suerte de *Hauch* [halo] o emanación del propio pasado y de que el sujeto de la experiencia histórica cobra conciencia de ello de repente, parece perfectamente razonable.[4] Formulado de otra forma, en dichos casos, el propio pasado ha resistido el paso del tiempo y está presente en objetos que nos son dados aquí y ahora, como por ejemplo pinturas, cámaras sepulcrales y muebles.

[4] Se mencionan algunos ejemplos en R. Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge, 1985, pp. 245-249. Lowenthal concluye su exposición con las siguientes palabras: "Los legos obtienen poca información de, digamos, una mesa que durante generaciones ha estado con la familia". A continuación cita a D.S. Carne-Ross: "No conocemos su historia de la misma manera que un historiador del arte conoce el 'pedigrí' de una pintura. Trae [...] más bien 'una sensación del pasado'", y Lowenthal comenta al respecto: "Pero esa sensación tangible nos persuade de que el pasado que revocamos y relatamos es una parte viva de nuestro presente". Para más ejemplos, *cfr.* J. Tollebeek, *De ekster en de kooi*, Amsterdam 1996, pp. 35-58. Los mecanismos de la memoria fueron analizados por Freud en su ensayo "Der Wahn und die Traüme in W. Jensens Gradiva" (1907). *Cfr.* Lowenthat, *The past is a foreign country*, p. 255.

La experiencia histórica no requiere forzosamente que la dimensión del tiempo desaparezca de manera súbita o que se produzca una unión mística con el pasado (tal como creía Meinecke),[5] pues puede sostenerse que ése sigue presente en los artefactos que nos dejó. Éstos forman una especie de protuberancias del pasado en el presente; en su calidad de objetos potenciales de una experiencia del pasado no encierran más misterio que la situación en que se ve un viajero que al visitar diferentes países adquiere experiencias en un país que difiere del suyo. Los artefactos del pasado son como viajeros que atraviesan el tiempo, que en su viaje han llegado finalmente a nosotros. Y no hay nada extraño o artificial en la afirmación de que han conservado las señas de su origen y que, por eso, pueden ocasionar una experiencia histórica del pasado en las personas dispuestas a conocer el significado de esas señas.

Sin embargo, es preciso evitar la confusión de nuestra manera de experimentar ese tipo de objetos y lo que podemos deducir de determinados aspectos del pasado a partir de evidencias visuales proporcionadas por pinturas. *El niño enfermo*, pintura de Gabriel Metsu de alrededor de 1655, por ejemplo, podría servir de argumento en un debate en torno a la célebre tesis de Philippe Ariès sobre la vida familiar en la Europa premoderna, aunque enseguida los participantes en el debate podrían desorientarse por completo en caso de que en esta obra Metsu hubiese distorsionado los detalles de la vida familiar. Así y todo, existe algo que el pintor holandés no pudo haber distorsionado, a saber: que es una pintura de mediados del siglo XVII que da fe del estilo, del *Hauch* o de la emanación que caracteriza con exactitud a este periodo de la historia. A eso me refiero cuando digo que podemos experimentar el pasado mediante la contemplación de una pintura.[6]

En suma, para que la experiencia histórica tenga lugar no se necesita en modo alguno la acrobacia epistemológica que implica eliminar o trascender las barreras implacables del tiempo. En los casos que se acaban de mencionar, la experiencia histórica resulta tan sencilla y prosaica como la forma en que experimento la computadora en la que estoy introduciendo este texto. No obstante, el constructivista tendría razón al señalar que esto puede aplicarse a los historiadores del arte (aunque no a todos), pero que no ayuda mucho al historiador, quien tiene que desarrollar una hipótesis sobre cómo pudo haber sido el pasado a partir de la evidencia que éste nos dejó; enseguida tiene que

[5] F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, Múnich, 1959, p. 465.

[6] *Cfr.* el espléndido libro de Simon Schama, *The embarassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, Londres, 1987. *Cfr.* F. Haskell, "Visual sources and The embarassment of riches", *Past & Present*, 1988, 120, pp. 216-226 e *History and images. Art and the interpretation of the past*, New Haven, 1993.

enfrentarse a la situación de que ningún artefacto del pasado (una pintura, un mueble, o cualquier otra cosa) puede relacionarse útilmente con dicha hipótesis. En ese caso, el historiador sale con las manos vacías; en efecto, es verdad que la experiencia histórica es un asunto del historiador del arte más que del historiador común.

Por eso, el constructivista tiene razón cuando sostiene que nuestra manera de experimentar una obra de arte es un caso particular, fundamentalmente diferente de la situación epistemológica en la que suele encontrarse el historiador al buscar la hipótesis más plausible con respecto a algún acontecimiento del pasado. Esta réplica del constructivista nos obliga a estudiar otra cuestión: la de si es válido su argumento escéptico que considera imposible que dichas hipótesis se basen en la experiencia, puesto que en sentido estricto sólo podemos experimentar lo que nos es dado aquí y ahora.

En el constructivista advertimos una forma de escepticismo (es decir, que el conocimiento "experiencial" del pasado es imposible), producto de imponer una exigencia irrealmente alta a lo que puede considerarse "conocimiento". Pues ¿por qué limitaríamos –tal como nos exige el constructivista– el ámbito del conocimiento "experiencial" confiable a lo que nos es dado aquí y ahora? Recuérdese el argumento trillado del astrónomo, que al mirar el cielo posee dichos conocimientos de un pasado que en ocasiones pueda tener miles de millones de años o más (más aún, al mirar el Sol, nosotros mismos vemos –experimentamos– un pasado que ya tiene ocho minutos). No obstante, si aceptamos las observaciones que hace el astrónomo con su telescopio y las del biólogo con su microscopio, como "experiencias" (lo que parece razonable), entonces ¿por qué no hacer lo mismo al tratarse de los conocimientos del físico sobre el comportamiento de, por ejemplo, los electrones y fotones?, ¿porque ningún físico ha visto alguna vez un electrón o un fotón "con sus propios ojos"?, ¿acaso el astrónomo o el biólogo vieron alguna vez "con sus propios ojos" lo que observaron, respectivamente, a través de su telescopio o de su microscopio? En realidad, sólo puede sostenerse que "veían" verdaderamente las estrellas y los microbios, partiendo de la hipótesis de que están vigentes las leyes de la óptica aplicadas en la construcción de estos instrumentos. Por tanto, si aceptamos las observaciones del biólogo y las del físico como conocimiento "experiencial", debería considerarse como tal cualquier otro conocimiento fundado en la observación y en la deducción seria. Ya no está tan claro por qué el escéptico constructivista niega con tanta vehemencia que podamos experimentar el pasado. Lo que el historiador escribe sobre el pasado, en la medida que está basado en pruebas escritas y una argumentación consistente, es, en términos epistemológicos, tan sólido como lo que el astrónomo, el biólogo y el físico afirman a partir de sus observaciones.

No creo que el constructivista quede convencido con este argumento, más bien creo que objetará que la cadena que va de la observación a la conclusión es mucho más robusta en la ciencia exacta que en la práctica histórica. Estará dispuesto a admitir que se debe tener confianza en las leyes de la óptica si se decide que los conocimientos del astrónomo sobre determinada vía láctea pueden denominarse conocimientos "experienciales". Sin embargo, enseguida dirá que se presenta una situación muy distinta en una disciplina tan notoriamente incierta y desordenada como la práctica histórica. En ésta, sólo es posible poseer conocimientos "experienciales" confiables de lo que es dado de manera sencilla y sin complicaciones –es decir, de los documentos que se tienen entre las manos– porque en el momento en que se pone realmente a reflexionar y a extraer conclusiones a partir de la evidencia escrita, sin duda, tarde o temprano (me inclino a pensar que más temprano que tarde) se desacierta.

Una serie de problemas filosóficos interesantes está relacionada con lo anterior; por ejemplo, el planteamiento acerca de si el conocimiento "experiencial" *ex hypothesi* [de acuerdo con las hipótesis] no podría engañarnos. Y es que ¿cómo sería el asunto tratándose de una fatamorgana o de una ilusión óptica? Si bien es cierto que este tipo de cosas se nos presenta en calidad de experiencias, éstas generan ideas equivocadas sobre el mundo. No profundizaré en este tipo de cuestiones; en cambio, me concentraré en otra hipótesis interesante, implícita en la argumentación del constructivista, a saber: la de que el conocimiento "experiencial" –aquello que consideramos verdadero con respecto al mundo y que dedujimos a partir de la experiencia– se caracteriza por ser atomista, o elemental. El ámbito de la experiencia se reduce a estos elementos más pequeños, o atomistas, del conocimiento. Esto causa la impresión de que debe empezarse siempre por tales "paquetitos" minúsculos de dicho conocimiento y de que con estos "paquetitos" elementales tal vez pueda construirse algo "grande", o complejo, como una teoría científica o una narración histórica. Aquí se llega al punto donde todo suele salir bien en las ciencias exactas, en tanto que en la práctica histórica las cosas tienden a fallar; ello explica el escepticismo del constructivista sobre la posibilidad de que exista conocimiento "experiencial" sobre el pasado en sí, mientras que casi no es escéptico sobre esa posibilidad con respecto a las teorías científicas.

El razonamiento del constructivista parte del supuesto de que el conocimiento "experiencial" nos llega en ese tipo de "paquetitos" pequeños, y que nunca podremos poseerlo acerca de algo complejo, extenso y abrumador. Esto constituye, desde luego, un dogma típicamente empirista (tal vez el cuarto dogma del empirismo, que complementa los tres ya identificados por Quine) y, en efecto, es una intuición que falta comprobar, del tipo

de las que se encuentran en muchas variantes en los escritos de cualquier filósofo empirista. No obstante, una vez anotada con claridad la naturaleza del dogma, uno se dará cuenta de inmediato de que sin duda sólo se trata de un dogma. Supóngase que se conoce a alguien, ¿acaso esa persona no es un objeto sumamente complejo y multifacético? Puede que ésta sea una objeción insulsa, pero no por eso carece de validez. O ¿qué sucede cuando alguien lee un libro? En semejantes casos se estará tratando con objetos complejos. Con excepción del experimento científico, en nuestra experiencia del mundo la complejidad parece ser más bien la regla y no la excepción. Es posible que el empirista objete a esto que si bien es cierto que el objeto que vemos puede ser complejo, nuestra manera de experimentar el mundo es simple y elemental o, al menos, debería serlo. En su opinión, tendemos erróneamente a proyectar la complejidad de esos objetos a nuestra forma de experimentarlos. Sin ser un fenomenólogo husserliano, debo confesar que yo no veo mucho sentido en esta objeción. Establecer una distinción entre, por un lado, "observar cosas complejas" y, por el otro, "observar la complejidad de las cosas", a mí me parece que no sirve a otro fin que salvar la *Weltanschauung* –después de todo no es otra cosa– del empirista.

Incluso si damos por terminado ese asunto, quisiera llamar la atención del empirista sobre el tema de la experiencia de una obra de arte, una pintura, música o el arte en general. Indudablemente, dichas experiencias son tales en el sentido más crudo de la palabra, aunque la experiencia de una obra de arte no pueda ser desarmada y considerada la suma de experiencias de todos los componentes. Al mirar una pintura no se ve, primero, un sinnúmero de finísimas pinceladas separadas que, a continuación, se reúnen de una u otra manera; no, la pintura es vista como un todo, en su totalidad, y es experimentada como tal. Una anécdota sobre Clement Greenberg refiere que cuando quería emitir un juicio sobre una pintura, iba hacia ella tapándose los ojos con las manos, y una vez parado frente a la pintura, las bajaba: para él era decisivo el efecto inmediato que le causaba la pintura. Por lo visto, mediante este procedimiento pretendía asimilar la pintura como un todo y resistir la tentación de hacer una composición de las distintas partes.

En resumen, miremos siempre con gran recelo todos los análisis filosóficos consagrados a la experiencia que excluyen su complejidad *a priori*. Más en particular, mientras nos dejemos seducir por el dogma del empirista, no seremos capaces de decir algo lúcido sobre la experiencia histórica. Las teorías sobre "datos sensoriales" muestran ser nuestra peor guía cuando pretendemos comprender y dominar lo que ocurre en la práctica histórica o en las ciencias del espíritu. Como veremos, la experiencia histórica resultará siempre en extremo compleja. Y en realidad, en la práctica histórica se

presenta precisamente lo opuesto de lo que se sugiere en la *Weltanschauung* del empirista. En la práctica histórica se alcanza la abstracción –y también un grado de cuestionable especulación intelectual – más bien cuando uno se aleja de la complejidad y se centra en lo basal y en lo elemental. La historia nos llega en totalidades, en conjuntos de interrelaciones complejas, y de esa manera experimentamos en primera instancia tanto el pasado como lo que nos ha dejado; al igual que en las artes y en la experiencia estética. La explicación de esto es que la historia no surge ante nuestros ojos de los datos encontrados en los archivos, del mismo modo que un detective puede inferir, a partir de hechos relevantes, quién cometió un asesinato. En cambio, la historia es, por así decir, como si dijésemos un "desplazamiento" del presente al pasado basado en los hechos sobre el pasado, pero conservando la complejidad propia de cada época.

HUIZINGA, SOBRE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

La mejor descripción de la experiencia histórica sigue siendo la de Huizinga en sus *Verzamelde werken* [Obras completas], en donde se analiza en dos ocasiones, aunque sea de manera frustrantemente breve. A pesar de que la fenomenología de la noción tal como Huizinga la presenta no deja de ser muy esquemática, la encuentro en esencia adecuada, ya que la dosifica bien y la une con las asociaciones indicadas. Tal vez resulte, incluso, un *blessing in disguise* [mal que por bien no venga], el que Huizinga escribió sólo esas dos o tres páginas sobre dicha noción, puesto que lo sucinto de su exposición pudo haberlo llevado a apartarse lo menos posible de sus propias intuiciones y de lo que dicha noción significaba realmente para él. Si su fascinación le hubiera hecho caer en la tentación de elaborar extensos tratados, los contornos nítidos que encontramos ahora en lo que escribió sobre la experiencia histórica podrían haberse perdido. El pasaje en que sintetiza de la manera más completa sus intuiciones en torno a la experiencia histórica reza: "Y aquí tenemos el núcleo del problema. La comprensión histórica encierra un elemento muy importante, cuya mejor denominación podría ser el término 'sensación histórica'. Podríamos llamarlo también 'contacto histórico'. 'Imaginación histórica' dice demasiado, y lo mismo ocurre con la expresión 'visión histórica', ya que la descripción concebida como concepción visual es demasiado restrictiva". La palabra alemana *Ahnung* [presentimiento], empleada ya por Wilhelm von Humboldt en esta misma relación, expresaría la idea de un modo casi cabal, si no se hubiera abusado de ella en otros contextos. Este contacto con el pasado (no totalmente reducible) implica entrar en cierta atmósfera, es una de las muchas formas concedidas al hombre de trascender el propio ser,

de experimentar la verdad. No se trata de un goce estético, de una emoción religiosa, de una reverencia [estremecimiento, NS] ante la naturaleza, de un reconocimiento de la metafísica; sin embargo, es una figura en el conjunto de esta serie. El objeto de la sensación no lo constituyen las figuras humanas en su forma individual, ni las vidas humanas o los humanos pensamientos que creemos poder desentrañar. En este sentido, la creación o la experiencia de la mente difícilmente puede ser considerada una imagen. Si, y en la medida que reviste una forma, esta última es vaga y compleja: una *Ahnung* no sólo de calles, de casas y de campos, de sonidos y de colores, sino también de seres que viven y que promueven la vida [de seres que viven sus vidas y son configurados por ellas NS]. Este contacto con el pasado, acompañado de la absoluta convicción de autenticidad y de verdad, puede ser evocado por una línea de cierto documento o de una crónica, por una hoja impresa [un grabado NS], por las pocas notas de una canción antigua. No se trata de un elemento que el autor incorpora a su obra mediante el empleo de ciertas palabras. No se encuentra en el libro de historia, sino más allá de él. Es la contribución del lector al autor, la respuesta de aquél a la invocación de éste. Si este elemento de la comprensión histórica es el mismo que numerosos historiadores denominan *Nacherleben* [experimentar de nuevo], el error se hallaría en el término utilizado. *Nacherleben* alude a un proceso psicológico demasiado definido. No cabe interpretar la sensación histórica como "experimentar de nuevo", sino como forma de comprensión estrechamente relacionada con la comprensión musical, o más bien con la comprensión del mundo por medio de la música.[7]

Si queremos comprender lo que Huizinga tiene en mente, es preciso que miremos en primer lugar lo que describe como el objeto "característico" de la experiencia o de la sensación históricas. Éste no resulta muy específico, como se explica a continuación: no hemos de relacionarlo con las ocupaciones o los pensamientos de individuos ni se vislumbra una estructura profunda en él. El objeto de la experiencia histórica nos es dado antes de la reflexión consciente que el historiador hace después. No se trata del proceso mental en el que piensa el constructivista, mediante el cual el historiador reúne las evidencias del pasado hasta formular las hipótesis. La experiencia histórica no se encuentra en el terreno de la síntesis histórica.

Habrá que situar esta experiencia, más bien, en el terreno del contacto que el historiador tiene con el pasado (recuérdese al artesano). Se manifiesta

[7] Huizinga, "De taak der cultuurgeschiedenis", en *Verzamelde werken*, t. VII, pp.71-72, tr. de Aníbal Leal, J. F. Huizinga, *Ensayo de historia de la cultura,* Compañía General Fabril Editora Buenos Aires, 1960, (Serie Hombre e ideas), pp. 50-51.

en lo que acontece entre el historiador y el pasado, en la zona fronteriza entre ambos; no se presentará si nos alejamos de allí, sin que importe si este alejamiento es en dirección de las "profundidades" del propio pasado, o bien en dirección de la mente del historiador. Huizinga habla de un "éxtasis", un movimiento hecho por el historiador que, por decirlo así, por un instante parece alcanzar el pasado. En ese sentido, la experiencia histórica de Huizinga se acerca mucho al *Rausch* [estado de éxtasis] nietzscheano, palabra cuyo significado el propio Nietzsche explica mejor: "se han alterado las definiciones de tiempo y espacio; se es capaz de abarcar distancias inmensas con la mirada, mismas que parecen hacerse perceptibles por primera vez; ofrece una expansión de la mirada sobre multitudes y latitudes más grandes".[8] Todas las delimitaciones espaciales y temporales han sido suspendidas temporalmente; es como si el tramo temporal entre pasado y presente, en vez de separarlos, se hubiese convertido en su lugar de encuentro. La experiencia histórica une pasado y presente en un beso fugaz pero extático. De esta forma, la experiencia histórica es un fenómeno que tiene lugar en la "superficie" o en el plano límite donde se encuentran el historiador y el pasado. Así y todo, esto no quiere decir en absoluto que ahora hayamos llegado al ámbito del misticismo y de la irracionalidad.

Lo que precede se aclarará cuando nos concentramos en aquella acepción de la palabra *Ahnung* [presentimiento], que Huizinga asocia con la experiencia histórica. Dicha acepción se explica mejor si se recurre a la diferencia que existe entre ver y oír (u oler).[9] Cuando vemos objetos, podemos siempre distinguir, por una parte, entre ver dos ejemplares distintos del mismo tipo de objeto (por ejemplo, dos ejemplares distintos del mismo modelo de coche) y, por otra, ver dos veces el mismo ejemplar del mismo tipo de objeto (por ejemplo, dos veces el mismo coche del mismo modelo); en tanto que es inútil hacer esta distinción en el caso de oír: cuando oímos en dos ocasiones distintas un "do", oímos dos veces el mismo "do", aunque sea en

[8] Citado en O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt am Main, 1956, p. 88; en otra parte, Bollnow dice (p. 86): "En el *Rausch*, el ser humano es arrancado de su aislamiento e incluido en una comunidad más grande, que lo abraza".

[9] *Cfr.* Lowenthal, *The past is a foreign country*, p. 203. Lowenthal señala que "no es la introspección la que despierta estos recuerdos tan exaltados, sino la reactivación fortuita de sensaciones olvidadas, usualmente *un toque, un olor, un sabor o un sonido*" (cursivas del autor). Al igual que la melodía alpina de nostalgia, la campana del pueblo sirvió como el mecanismo de disparo para Cowper: "Claro y sonoro, ¡llega como si fuera la brisa!/ casi sin esfuerzo abre todas las celdas/ Donde la memoria estaba dormida. Dondequiera que haya escuchado/una melodía similar, la escena se repite,/y con ella todos sus alegrías y sus penas". El ejemplo paradigmático, desde luego, es la muy comentada magdalena de Proust.

ocasiones distintas. Al oír sonidos, la identidad (o la individuación) resulta de una forma extraña "incompleta" o "trunca", de un modo que no se presenta en el acto de ver. Sin embargo, la individuación no queda corta en realidad, porque logra llevar a cabo lo que se espera de ella, es decir, en el caso de "oír" no necesariamente hay cierta vaguedad o imprecisión: al contrario, nuestra certeza de oír un "do" puede ser mayor que la de ver determinado objeto. En ocasiones resulta más complicado individualizar los objetos que vemos, que los sonidos que oímos.[10]

Entonces, hemos de asociar eso con la palabra *Ahnung*; la idea es que *Ahnung* expresa nuestra manera de experimentar los objetos del mundo una vez despojados de la marcada identidad que les adjudicamos "normalmente".[11] En pocas palabras, la lógica de esta noción se encuentra más cerca de la del oír o del oler, que de la del ver, lo que puede parecer un obstáculo; por este motivo, no sorprende que al tratarse de la experiencia sensorial, los epistemólogos prefieran asociarla con ver que con oír u oler. No obstante, nuestra complacencia por vivir en un mundo de objetos visibles no debe hacernos olvidar que también somos habitantes de un mundo de sonidos y olores. Además, como sabemos de la música, el mundo del sonido puede brindarnos a veces una comprensión de determinados aspectos de la condición humana, que jamás podríamos esperar del mundo de las formas visibles. Por eso, debería haber más respeto de lo que hoy día tiende a mostrarse para la noción de *Ahnung* y para la experiencia histórica, que le es afín. De acuerdo con la lógica de la palabra *Ahnung*, cabe afirmar que los objetos de la experiencia histórica son más bien "percibidos por el oído" que "por la vista";[12]

[10] Podría suponerse que precisamente por eso esta individuación y esta precisión exitosas son más fáciles de conseguir en el ámbito de los sonidos y de la música, que en el de las formas visuales y del arte pictórico. Cuanto más se necesita para la individuación, tanto más probable es que algo falle. Y es que la música está más cerca de las matemáticas que el arte pictórico. Está claro que este tipo de consideraciones se opone diametralmente a la vaguedad que el propio Huizinga proyectaba a la experiencia histórica.

[11] La relación entre la experiencia y la identidad, sugerida por *Ahnung*, nos proporciona el telón de fondo para la comprensión del concepto de la experiencia histórica sublime, puesto que en el caso de ésta nosotros vivimos, o una civilización vive, una experiencia que provoca el cambio de una identidad histórica a otra, y nos obliga a entrar en un ámbito donde la identidad en el sentido de *Ahnung* se suspende temporalmente. *Cfr.* F. R. Ankersmit, *Narrative logic. A semantic analysis of the historian's language*, La Haya/Boston/Londres, 1983, p. 196.

[12] Quisiera señalar que fue el propio Huizinga quien relacionó la experiencia histórica con la música. Sin embargo, esto no cambia de forma sustancialmente la imagen arriba esbozada. Supóngase que escuchemos dos ejecuciones distintas de la misma sonata de Beethoven. En ese caso no oímos la misma sonata dos veces, pues ¿en qué consistiría la identidad supuestamente invariable de la pieza? Supóngase, asimismo, que decidamos atribuirle esa identidad a la

pero ello no obsta para que no pueda dudarse de la existencia de objetos que ocasionan una experiencia histórica, como tampoco de la de Napoleón o de la del Tratado de Versalles (cosas que se asocian antes con "ver").

Si reconocemos todo lo anterior, resulta fácil entender por qué la noción de la experiencia histórica puede provocar asociaciones con lo irracional y lo místico y, al mismo tiempo, qué es lo que está mal con tales intuiciones precipitadas. Éstas se originan en nuestro convencimiento irreflexivo de que el pasado sea algo que sólo puede "ser visto" y no "ser oído" u "olido". Es como si afirmáramos que es cierto que sabemos que el mundo está formado por objetos que existen por separado, que podemos ver y que podemos representar de manera realista con un lápiz, pero que el mundo de los colores, sonidos y olores constituye ineluctablemente un caos inmenso en comparación con los contornos de los objetos que fijamos "de forma objetiva" en un dibujo. La resistencia a la experiencia histórica es el producto de la suposición de que el pasado (en su calidad de objeto de investigación histórica en potencia) es un objeto que coincide con las descripciones cognoscitivas del constructivista, cosa que corresponde a un pasado del que "vemos" los objetos por separado, desde el punto de vista del constructivista y en la medida en que se nos ofrecen imágenes (representaciones) bien delineadas de ese pasado. De las evidencias que el pasado nos dejó, piedrita por piedrita, el constructivista lo construye con esmero; no posee el "sentido" (por emplear aquí la palabra adecuada) para percibir la *Ahnung* de los conjuntos complejos que forman el eje de la experiencia histórica.

La profesionalización de la práctica histórica –en la que se mira con recelo toda posición respecto al pasado que no es expresable en términos constructivistas– ha contribuido mucho a reducir la experiencia histórica al *nomen nefandum* [término innominable] que representa en la teoría de la historia. Ello es lamentable por dos razones, que tienen su origen en la distinción que se hace entre "ver" y "oír" el pasado. Antes que nada, el acto de ver nos sitúa siempre a una distancia del objeto que vemos, en tanto que en los actos de oír y oler se establece un contacto directo con el objeto de

---

partitura escrita por Beethoven, lo que probablemente será nuestra reacción espontánea. Pero lo que oímos no es eso: escuchamos la música y no una partitura, aunque la sonata se ejecuta a partir de lo que encontramos en las partituras. Por tanto, una vez más nos topamos con la indefinición de la identidad. Por último, el comentario de Huizinga –no desarrollado más por él, por desgracia– acerca de que la *Ahnung* en la historia se acerca a "la comprensión del mundo por medio de la música", lo que a su vez recuerda el punto de vista de Schopenhauer de que la música nos acerca al mundo en su etapa *cuasi noumenal*, cuando el *principium individuationis* todavía no ha dado forma a nuestras representaciones del mundo; fase que él relaciona de manera expresa con lo sublime.

la experiencia. No existe una separación nítida entre el objeto y el sujeto de la experiencia: al igual que en la representación de Aristóteles de la experiencia en *De ánima* se registra una continuidad entre el sujeto y el objeto, que toda la tradición epistemológica desde Descartes ha negado siempre.[13] Sin embargo, el sonido que oímos está realmente en nuestro oído; no sólo es una señal de algo fuera de la propia señal (tal como la luz que llega a nuestros ojos supone la señal de algo que ocurre en el mundo). En el caso del sonido, la señal es al mismo tiempo el mensaje, por decirlo así. Y a grandes rasgos se aplica algo similar a los sentidos del tacto, del olfato y del sabor.

Debido a esa continuidad podemos estar de acuerdo con la sugerencia de Aristóteles de que de alguna manera nos convertimos en el objeto percibido durante la percepción, del mismo modo que la arena en la playa puede adoptar la forma de nuestros pies. Al presentarnos semejante "impresión" del pasado en la mente, la experiencia histórica nos brinda una fuente de verdad y de autenticidad que nunca será igualada por una publicación histórica que respeta de modo escrupuloso las restricciones constructivistas (entonces, que se limita a la percepción "visual" del pasado). En segundo lugar, esto puede explicar por qué para nuestra representación del pasado la experiencia histórica es un factor infinitamente más determinante que la historiografía constructivista. Como veremos más adelante, la experiencia histórica, en efecto, es capaz de borrar con un gesto sencillo y majestuoso todo lo construido por generaciones de historiadores. Las verdaderas revoluciones en la historia de la historiografía y en la conciencia histórica fueron ocasionadas por cambios en la experiencia histórica, no a consecuencia de las polémicas de la historiografía constructivista. El constructivismo acepta siempre la autoridad de la tradición.

Semejantes revoluciones surgen cuando las representaciones del pasado dejan de encajar en los patrones de la evolución paulatina de la comprensión histórica. Dicho de otro modo, la comprensión revolucionaria ocasionada por la experiencia histórica trasciende la contextualización: representa una

[13] "La facultad sensible es en potencia semejante a lo que es actualmente [realmente, NS] el objeto sensible. Cuando todavía no son semejantes, padece alteración la facultad sensitiva; pero una vez alterada ésta, se asemeja al objeto y es como él". Aristóteles, *De Anima,* 418a 3-6; tr. A. Ennis, S. I., Aristóteles, *Tratado del alma,* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944, p. 133. La afirmación que hizo Aristóteles en torno a la continuidad entre el sujeto y el objeto requiere que ponga el tacto por encima de la vista (Aristóteles, *De ánima,* 435a 12-13). Sin duda, esto demuestra que el abismo existente entre la epistemología aristotélica y la occidental es insalvable desde Descartes. Es exactamente por este motivo que, para comprender la historia y las ciencias del espíritu, Aristóteles resulta un guía mucho más indicado que la epistemología occidental.

ruptura con el contexto histórico de la historiografía. Huizinga explica la razón de ello en su crítica del *Nacherleben* –o experimentar de nuevo– hermenéutico; rechaza esta noción, dado que no parece dar cabida a la interacción (aristotélica) que se produce entre el pasado y el historiador, crucial, según él, para toda experiencia histórica. Por expresarlo con sus palabras, la experiencia histórica es la "respuesta" del historiador al "llamado" del pasado. En la experiencia histórica existe un "contacto" entre el historiador y el pasado, que excluye todo lo que no forma parte de esa comunicación tan personal e íntima.

Varias consecuencias se derivan de esto, a saber: en primer lugar, podemos comprender ahora cómo se realiza la descontextualización. Aunque nuestras representaciones del pasado "suelen" ser no menos la expresión y el producto de una tradición historiográfica que de los hechos que el historiador descubrió sobre el pasado, esta dimensión "horizontal" (que vincula las distintas fases de una tradición historiográfica a lo largo del tiempo) es eliminada de repente y sólo queda la relación "vertical" entre el historiador y el pasado. Cuando responde al "llamado del pasado", el historiador "olvida" por algún tiempo el contexto historiográfico en el que acostumbra maniobrar. Por un momento sólo existe el pasado, que se le manifiesta con una desnudez *cuasi noumenal* inusitadamente directa. Lo mismo puede decirse del pasado, el objeto de la experiencia histórica: va corriendo hacia el historiador con la misma impaciencia que siente el historiador para cortar sus propias ataduras. Esta doble descontextualización recuerda la manera en que Romeo y Julieta alcanzaron la intimidad de estar juntos, es decir, liberándose del poder de sus respectivas familias, los Montesco y los Capuleto. O como lo dice Shakespeare:[14]

> ¡Oh Romeo, Romeo! ¿Por qué eres Romeo?
> Renuncia a tu padre, abjura tu nombre;
> O, si no quieres esto, jura solamente amarme,
> Y ceso de ser una Capuleto.

La experiencia histórica y la contextualización se excluyen la una a la otra y no cabe duda de que el actual culto al contexto, más que cualquier otra cosa,

[14] W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, escena 11. "O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?/Deny thy father and refuse thy name;/Or, if thou wilt not, be but sworn my love,/And I'll no longer be a Capulet". tr. al español de Matías de Velasco y Rojas en W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593074980144858540035/>.

nos ha cegado para la experiencia y, en concreto, para la experiencia histórica. Piénsese en la frase de "el significado no puede determinarse fuera de su contexto, pero el contexto no tiene límites" de Jonathan Culler, que descarta toda inmediatez y toda autenticidad en nuestro contacto con el mundo del significado y de la historia.

Además, Huizinga señala otro aspecto que hace que la experiencia histórica y la contextualización se excluyan una a otra. Según él, la experiencia histórica es, por lo común, provocada por objetos relativamente insignificantes que el pasado nos ha dejado, como por ejemplo: la línea de una crónica, un grabado o unas notas de una canción antigua. En otra parte, Huizinga comenta que los grabados de Jan van de Velde –artista neerlandés del siglo XVII, cuya obra representa poco valor en términos de la historia del arte– en los que unas personas están trasladando sus bienes muebles a otra casa, fueron los que le ocasionaban, por excelencia, una experiencia histórica:

> ¿Qué estoy gozando? ¿el arte? –Sí, pero también otra cosa. Con certeza, no se trata de un gozo científico; de verdad, la historia de las mudanzas de principios del siglo XVII no guarda secretos que me llamen la atención. "Son intereses de anticuario de un orden inferior", dirá el conocedor dogmático del arte. –Está bien, pero permitidme explicar que para mí no existe tal inferioridad en comparación con mi gozo por el grabado como obra de arte. Y más aún, es posible que un detalle histórico de este tipo, en un grabado, pero asimismo podría ser en un acta notarial, que como tal me es indiferente, me brinde sin preparación la sensación de un contacto inmediato con el pasado, una sensación tan profunda como el gozo artístico más puro, una sensación (no se rían) casi extática de ya no ser yo mismo, de confundirme con el mundo de mi alrededor, el contacto con la esencia de las cosas, experimentar la Verdad por medio de la historia[15] [...] Es una emoción perturbadora, una embriaguez momentánea... Usted la debe de conocer, pues en miles de sonetos ésta ha sido mencionada como motivo. De esta naturaleza es también lo que denomino la sensación histórica.[16]

La paradoja, desde luego, consiste en que ninguna experiencia histórica de Huizinga ha dejado huellas más profundas en sus escritos que lo que le aconteció en 1902 en su visita a la exposición de los Primitivos flamencos en Brujas, visto que aquélla fue la experiencia histórica a partir de la cual nació *El otoño de la Edad Media*. Pero sin lugar a dudas, pintores como Van der

[15] La manera en que Huizinga formula su experiencia recuerda la caracterización que Hugo von Hofmannsthal hizo de una experiencia del mundo que ya no transcurre por el lenguaje. Analicé las consecuencias de los conceptos de von Hofmannsthal para la experiencia histórica en F. R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, 2001, pp. 140-144.

[16] Huizinga, "Het historisch museum", en *Verzamelde werken*, t. II, p. 566.

Weyden, Campin, Van der Goes, y los hermanos Van der Eyck eran todo menos insignificantes: sus pinturas están entre los objetos más "auráticos" que se han hecho en la historia de la humanidad.

No obstante, es posible solucionar esta paradoja con relativa facilidad; eso nos ayudará también a comprender mejor la experiencia histórica. Hemos de entender muy bien que el gran arte está cubierto de una capa de interpretación histórica, acumulada durante varios siglos, y que en tal grado es un exponente de la historia del arte que una descontextualización resulta casi imposible. No podemos ver las pinturas de Da Vinci, Rembrandt (por quien Huizinga sentía, por cierto, profunda aversión por la proclividad poco neerlandesa a lo dramático y teatral del pintor) o Goya, sin que seamos conscientes del lugar que estos pintores ocupan en la historia del arte, o de los puntos de vista que generaciones de historiadores del arte han vertido sobre ellos. Sus pinturas están, por decirlo así, envueltas en un aura de interpretación impenetrable que impide que accedamos a ellas en su calidad de emanaciones del pasado que los produjo; ello hace que estas obras de arte sean menos apropiadas para provocar una experiencia histórica. Desde luego, esto es diferente en el caso de obras de arte de menor importancia como los grabados de Jan van de Velde, quien representó las ocupaciones de sus paisanos y contemporáneos en cada uno de los doce meses del año. El pasado se manifiesta con toda apertura, vestido de estos registros sin pretensiones de la vida cotidiana en Holanda a principios del siglo XVII.

Por supuesto, lo que precede no quiere decir que sea imposible raspar la capa de interpretaciones acumulada en la obra de arte y experimentar cómo se debe de haber mirado la pintura por primera vez, antes de que las obras de arte cayeran en manos de los historiadores del arte, que las colocaron a una distancia insuperable para nosotros. Dicho raspamiento tuvo lugar, en realidad, cuando Huizinga vivió en 1902 su experiencia histórica de la Edad Media tardía en la Europa noroccidental, mientras visitaba la exposición arriba mencionada en Brujas, acompañado de su amigo André Jolles. Su experiencia histórica atravesó todas las capas de interpretaciones, inscritas por historiadores e historiadores del arte en la superficie de estas obras a lo largo de los siglos y acumuladas en la superficie de éstas, que oscurecían la capa de pintura del propio pasado como si fuera un barniz que se ha vuelto amarillento con el paso del tiempo. La vida en esta Edad Media tardía, la vehemencia, la fascinación por los extremos, la resistencia de descubrir nuevas formas tras esos extremos, todo eso lo cogió desprevenido y lo sobrecogió del mismo modo que la música es capaz de abrumarnos, por ejemplo, al escuchar la *Misa en Si menor* de Bach o la *Missa Solemnis* de Beethoven. Esto fue lo que lo llevó a escribir *El otoño de la Edad Media*; aunque cabe precisar que el camino de

la experiencia histórica al texto histórico y al lenguaje del historiador está plagado de problemas, cosa que descubriremos más adelante. Fue entonces una experiencia histórica la que constituyó la base para una publicación histórica sumamente revolucionaria. O, por formularlo en términos kuhnianos, una experiencia histórica puede desempeñar el papel de la "anomalía", excluida por una "fase de ciencia común" y capaz de desencadenar una revolución científica. El pasado en sí, aún no contagiado por los "paradigmas de la ciencia común", funciona como una corrección a nuestras intuiciones muy generales y formales con respecto al pasado. Y por eso el interés por la experiencia histórica no sólo se justifica por el anhelo de liberarse de las cadenas del lenguaje, sino también por nuestro deseo de comprender más a fondo la evolución de la historiografía de los últimos siglos.

A modo de conclusión quisiera mencionar los últimos dos aspectos de la experiencia histórica que Huizinga menciona. Dado que la experiencia histórica se descontextualiza en el ámbito del sujeto, supone un regalo del momento, que se presenta sin avisar y que no puede ser repetida a discreción. Huizinga la describió, como hemos visto antes, utilizando las palabras "embriaguez del momento": es más algo que se le manifiesta de repente, que algo que el historiador pueda provocar a propósito. Para finalizar, habrá que distinguir la experiencia histórica de la comprensión histórica. La comprensión histórica le llegó al propio Huizinga durante una de sus caminatas a lo largo del canal de Damster en su ciudad natal Groninga, cuando se imaginó la Edad Media tardía repentinamente como un punto final, y no como la promesa protorrenacentista de un nuevo comienzo. Si bien es cierto que en ambos casos –trátese de una experiencia histórica o de una comprensión histórica– tenemos que ver con revelaciones inesperadas, existe una diferencia en la naturaleza de ellas y en los ámbitos en los que habrá que situarlas. La experiencia histórica es en primer lugar "receptiva", en tanto que la comprensión repentina o histórica de cómo configurar un pasado complejo, es sobre todo una cuestión de una proyección "activa". Dicho de otro modo, mientras que en el caso de la experiencia histórica la mente del historiador es configurada por el pasado, la comprensión histórica más bien configura el pasado. El reconocimiento de la diferencia entre la experiencia histórica y la comprensión histórica, desde luego, no impide que en la práctica exista una interacción entre ambas. Porque, ¿qué es más obvio y natural que el historiador que, en su representación del pasado, se deja guiar por lo que le fue dado en la experiencia histórica?

¿Cómo podríamos –o deberíamos– traducir el "sonido" o el "olor" del pasado a la "representación visual" del texto histórico? Una de las facetas más interesantes de Huizinga se relaciona con la atención que ponía en esta cuestión en particular, sobre la que se expresó considerablemente más de lo que lo hizo con respecto a la propia experiencia histórica. Más aún, el problema de verter los hechos de la experiencia, y en concreto la sensorial, al lenguaje, es una de sus preocupaciones más añejas y constantes.

Al pasar revista a las ideas de Huizinga sobre la escritura de la historia, no debemos olvidar que su formación fue como lingüista y no como historiador, que inició su carrera académica como sanscritista y que consagró su tesis doctoral al papel desempeñado por el Vidûsaka* en el teatro indio. Los planes iniciales que tenía para realizar dicha tesis merecen nuestra atención especial. En su autobiografía hace un comentario sobre este fallido proyecto y menciona su intención de investigar la expresión de las percepciones de la luz y del sonido en las lenguas indogermánicas.[17] Su biógrafo Krul relata que, en ella, Huizinga pretendía demostrar que las palabras que empleamos para expresar percepciones se forman mediante una "formación lírica directa" o mediante "las metáforas líricas de una palabra ya existente para expresar impresiones".[18] Tales palabras expresan originalmente un estado de ánimo, una atmósfera, no un concepto bien delimitado. Huizinga explicó sus ideas con más detalle sirviéndose del ejemplo de la metáfora sinestésica del "sonido de trompeta rojo", argumentando que esta metáfora es plausible si partimos de la idea de que existe una palabra capaz de expresar lo que asociamos con ver algo de color rojo y, al mismo tiempo, con oír el sonido de una trompeta. Esta palabra, decía él, es "estridente". Esto significa que la palabra "estridente" expresa algo que, por lo visto, ver y oír tienen en común. Qué es exactamente, aún no se distingue, o aún no se separa de acuerdo con la naturaleza de estos dos sentidos; por eso, nos remite de manera indefectible a un nivel en nuestro contacto con la realidad que antecede al ver y al oír, o que va más allá que éstos. De ahí que la palabra "estridente" mantenga una relación más cercana y directa con la experiencia sensorial, que las palabras que describen de forma literal lo que vemos u oímos. "Estridente" pertenece a la categoría de palabras que expresan la experiencia más cercana y directa

* Vidûsaka: el bufón. N. de la Tr.

[17] Huizinga, "Mijn weg tot de historie", en *Verzamelde werken* t. I, p. 23

[18] W. E. Krul, *Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven en werk* van J. Huizinga, Groninga, 1990, p. 132.

que podamos tener al percibir la realidad. Éste es el punto en que las barreras epistemológicas entre el lenguaje, la experiencia y la realidad empiezan a derrumbarse y los tres parecen fundirse. Sin embargo, este contacto más íntimo no se logra como resultado de un entrelazamiento de realidad, experiencia y lenguaje –como sostiene Gadamer–, sino más bien mediante el contacto entre estos tres, en que, pese a su tan íntima relación, se guarda con cuidado el carácter individual de cada uno.

En su autobiografía, Huizinga escribe que el proyecto de investigación para realizar su tesis de doctorado fue más el resultado de las influencias literarias recibidas en su juventud, que de las tendencias vigentes en la investigación lingüística en aquel entonces. Para una comprensión adecuada de sus intenciones y de la concepción que tenía de la experiencia histórica, es de suma importancia averiguar con detenimiento dichas influencias. Determinantes para él fueron las obras del novelista y crítico literario Lodewijk van Deyssel, a quien admiraba profundamente siendo estudiante universitario.

Van Deyssel distinguía entre la "observación", la "impresión" y la "sensación", a fin de expresar los tres grados de intensidad que caracterizan nuestro contacto con la realidad.[19] La "observación" refiere al interés objetivo que tenemos en la realidad, tal como se refleja en las afirmaciones que hacen los historiadores a partir de la investigación de fuentes. La "impresión" ya señala mayor intimidad en el contacto con la realidad, pero ésta todavía se somete a las cualidades mentales e intelectuales del sujeto: nos abrimos a la realidad pero sólo somos receptivos a lo que nos "impresiona", es decir, cuando la realidad logra penetrar hasta el fondo de nuestras mentes. La "sensación", por último, expresa el contacto más íntimo con la realidad, en el que el sujeto y el objeto están perfectamente en equilibrio;[20] ello representa la fase superior en nuestro encuentro con el mundo. La sensación, podría decirse, es un abrazo recíproco del sujeto y el objeto, en el que cada uno se entrega por completo y sin reservas al otro, sin el menor titubeo. Recuérdese, otra vez, el abrazo de Romeo y Julieta. A modo de continuación de la metáfora del abrazo amoroso, el sensitivismo* demostraba cómo experimentamos la realidad mediante el

[19] Resulta tentador establecer una relación de correspondencia entre los tres grados de nuestro contacto con la realidad, a saber: la observación, la impresión y la sensación y los tres niveles que pueden encerrar todos los aspectos de nuestra relación con el pasado, que son: la descripción, la representación y la experiencia. Puede ser que esto resulte forzado.

[20] M.G. Kemperink, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*, Utrecht, 1988, p. 8.

* Nota de la tr.: el "sensitivismo" fue una corriente en la literatura neerlandesa de finales del siglo XIX, cuyo motivo principal consistió en traducir las impresiones sensoriales en palabras sin injerencia de la mente analizadora.

tacto. ¿Acaso no experimentamos el amor por medio de los dedos, la boca y la piel? La vista es el más "trascendentalista" de nuestros sentidos: observa el mundo, pero se mantiene siempre a una distancia prudente, jamás pecará de vulgaridad semejante como un contacto real con el objeto que observa, a diferencia del tacto. Aún más, cuando la vista se acerca demasiado a lo que pretende ver, todo se vuelve borroso. Ésta es exactamente la razón por la cual Van Deyssel –al igual que Aristóteles en el *Tratado sobre el alma*– da prioridad al tacto. Además, en el caso del tacto, a diferencia de la vista, se trata de una adaptación a lo que se toca. Si tenemos un florero entre las manos, sentimos su forma porque nuestras manos adoptan la forma de éste. Lo que percibimos nos está formando y deja huellas imborrables en nosotros; una idea muy aristotélica, pero también –volveré sobre ello más tarde– constituye el punto medular en lo que a la *Bildung* [formación] se refiere.

Van Deyssel esperaba que dicha distinción entre la observación, la impresión y la sensación sacara la literatura del callejón sin salida en que se había metido durante el *fin de siècle*. Al igual que los simbolistas franceses de aquellos años,[21] Van Deyssel se sentía decepcionado de lo que el naturalismo –o realismo literario– había logrado realmente, y al igual que ellos pensaba que el realismo no había conseguido su propósito principal, a saber: salvar el abismo existente entre el lenguaje y la realidad. A fin de remediar eso, la literatura no debía conformarse sólo con representar la realidad social de manera creíble y "realista", sino que debía proponerse transmitir la "sensación de la realidad" al lector, incluyendo todas las connotaciones de percepción sensorial encerradas en aquella noción. Entonces, el "sensitivismo" de Van Deyssel encierra la promesa de poder vivir la realidad por medio de la "sensación". La literatura tiene que brindarnos una "sensación" de la realidad. Tanto los simbolistas como el crítico neerlandés se habían percatado de la existencia de un abismo entre el lenguaje y la realidad, que el realismo literario había intentado salvar en vano. En tanto que los simbolistas tendían a recaer en un idealismo hermético con la intención de penetrar los secretos de la realidad, Van Deyssel escogió el camino en dirección opuesta al radicalizar el realismo y al concentrarse en nuestra experiencia sensorial inmediata y más directa de la realidad.

A diferencia de la célebre frase de Mallarmé: "el mundo está hecho para concluir en un buen libro",[22] el sensitivista pretende "meterse en la rea-

[21] Y al igual que los poetas y novelistas alemanes y austriacos (por ejemplo, Hugo von Hofmannstahl), que pasaban simultáneamente por una crisis del lenguaje.

[22] ["*Le monde est fait pour aboutir à un beau livre*"]. Resulta plausible considerar mucha de la actual crítica literaria francesa, por ejemplo *Tel Quel* o Derrida, como una elaboración

lidad" y borrar todas las líneas divisorias existentes entre el yo y el mundo. Por tanto, cuando Gorter (el indiscutible genio literario entre los sensitivistas) contemplaba los colores del cielo crepuscular, sintiéndose conmovido por el silencio de las nubes, el acto significaba un reconocimiento inconsciente de que formaba parte de dichas nubes y de que participaba en su silencio majestuoso.[23] No cabe duda de que esto representa una experiencia sensitivista por excelencia (y, desde luego, una repetición de Aristóteles). El simbolismo supone un desplazamiento hacia lo abstracto; tiene una afinidad elegida con el idealismo (piénsese en el hegelianismo de Mallarmé); en cambio, el sensitivismo conduce a lo concreto o, incluso, a un intento de identificación o de unificación cuasi mística con la realidad. Es el *summum* del empirismo, puesto que pretende acabar con todo lo que impida un contacto directo e inmediato con la realidad; busca perderse en ella, se encomienda la tarea paradójica y destructiva de intentar derribar las barreras –creadas por el propio lenguaje– que existen entre el lenguaje y la realidad por medio del lenguaje sensitivista (literario o poético). En síntesis, es la búsqueda de un lenguaje que anule todo lenguaje.

Kemperink sintetiza los rasgos característicos que Van Deyssel atribuía a la sensación en sus críticas literarias, reunidas éstas en muchos tomos y que resultan a veces interminables. Ésa se distingue por ser fugaz y de limitada duración o, por lo menos, no de larga duración, es abrupta e impredecible. Va aparejada con una sensación de temor y de asombro: la experiencia directa o la sensación de la realidad produce una pérdida de naturalidad incluso en los objetos más triviales. Esto explica por qué la sensación es tan enigmática y por qué parecen faltarnos las palabras adecuadas para describir su contenido: la experiencia antecede al lenguaje y a toda la compleja red de asociaciones ancladas en la semántica de nuestro lenguaje. Se registra, además, una sensación como de que el espacio hubiera adquirido mayores dimensiones, y una inclinación a la sinestesia en la que la plenitud de la experiencia sensorial es causa de que se confunda lo que es ofrecido por los distintos sentidos. El resultado de todas estas facetas de la sensación es que las demarcaciones

---

de las intuiciones filosóficas que fueron la base de la "poesía pura" de Mallarmé. Él hubiera estado de acuerdo con la frase "*il n'y a pas de hors-texte*" de Derrida; las extravagancias de la filosofía postestructuralista francesa y su indiferencia típica por lo real repiten en gran medida la reacción del simbolismo decimonónico al realismo literario y al naturalismo. En este sentido, el sensitivismo y el simbolismo son diametralmente opuestos.

[23] *Cfr.* E. Endt (ed.), *Herman Gorter. Documentatie 1864-1897,* Amsterdam, 1986, p. 179. Con este ejemplo me refiero a un pasaje de la rechazada tesis doctoral de Gorter de 1888. Los "Verzen" [versos] del mismo autor, publicados dos años más tarde, son probablemente la expresión más pura del sensitivismo en la literatura neerlandesa.

usualmente existentes entre el yo y la realidad externa desaparecen por algún tiempo; así y todo, esta identificación con la realidad no significa un triunfo del yo sobre la realidad, sino más bien un "éxtasis",[24] un sometimiento pasivo y una receptividad total. Lo más notable de la descripción que hizo Van Deyssel de la sensación, tal vez sea la dislocación de la continuidad temporal y de la secuencia usual de antes, ahora y después. La sensación produce el convencimiento de que su contenido es una repetición de algo que tuvo lugar de exactamente la misma manera, posiblemente hace siglos; genera una grieta en el orden temporal, de modo que el pasado y el presente se unen por unos instantes de una forma que conocemos como la experiencia del *déjà vu*.[25]

Mucho, si no todo lo que Van Deyssel atribuía a la sensación, vuelve a aparecer en las observaciones que Huizinga hacía sobre la "experiencia histórica".[26] Su noción de la "experiencia histórica" bien puede considerarse, en efecto, la aplicación de las ideas de Van Deyssel a la historiografía. El historiador eludía categóricamente la expresión "experiencia histórica" y prefería emplear la expresión específicamente técnica de "sensación histórica",[27] lo que despierta aún más nuestra curiosidad por la forma en que el sensitivismo de Van Deyssel influía, no sólo en las ideas de Huizinga en torno a la experiencia histórica, sino también en su modo de hacer historia.

El otoño de la Edad Media

El libro más conocido de Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, difiere mucho de todo lo que escribió antes y después en lo que a su estilo se refiere.[28] En ocasiones, su sintaxis transgrede adrede las reglas gramaticales del neerlandés, su prosa contiene muchos neologismos y al mismo tiempo se caracteriza por ser curiosamente arcaico; de principio a fin se sirve de un estilo mucho más

[24] Kemperink, *Van observatie tot extase*, pp. 85-88.

[25] L. van Deyssel, *Verzamelde opstellen. Tweede bundel*, Amsterdam, 1897, pp. 185, 298 y 299.

[26] Para una exposición más extensa sobre la idea de la sensación o la experiencia histórica de Huizinga, y su diferencia con la *Erlebnis* (vivencia) en la hermenéutica alemana, *cfr.* F. R. Ankersmit, *De historische ervaring*, Groninga, 1993. Esta exposición incluye también lo que otros autores escribieron sobre la experiencia histórica.

[27] Esto es tanto más importante cuanto que la "experiencia histórica" tiene las mismas connotaciones que *Erfahrung* [experiencia] en alemán, y por tanto hubiese sido lo más indicado. Además, la palabra "sensación" [*sensatie*] evoca en neerlandés la asociación con "sensacional" [*sensationeel*]; no cabe duda de que nada se apartaba más de las intenciones de Huizinga que eso.

[28] F. Jansonius, "De stijl van Huizinga", en W.R.H. Koops, E. H. Kossmann y G. N. van der Plaat (eds.), *Johan Huizinga 1872-1972*, La Haya, 1973, pp. 53-72.

literario y poético de lo que se esperaría de un historiador. Sin embargo, es bien sabido que Huizinga ponía esmero en su estilo y redacción en la misma medida que lo hacían Tácito, Gibbon y Mommsen. Esto significa que el hecho de que Huizinga empleara en *El otoño de la Edad Media* un estilo distinto al de todos sus demás libros, requiere explicarse mejor.

Argumentaré a continuación que las particularidades estilísticas de *El otoño* pueden aclararse partiendo de la suposición de que su autor pretendía[29] "traducir" su propia experiencia histórica al lenguaje histórico. Su prosa y su estilo en *El otoño* difieren con notoriedad de la forma más convencional de escribir que encontramos en sus obras de antes y de después de su *opus magnum*. Un argumento importante en favor de esta tesis consiste en que en *El otoño*, Huizinga se sirve del estilo "sensitivista" que suele asociarse con Van Deyssel y los escritores más conocidos del movimiento literario de *Tachtig*.* Éste reunía precisamente a los poetas, novelistas y críticos literarios que, al igual que Van Deyssel, intentaban acercar el lenguaje lo más posible al mundo, a nuestra experiencia más directa e inmediata. Les fascinaba la cuestión de cuál lenguaje evitaría mejor que el lenguaje siguiera su inclinación innata de crearse su propia realidad o de colocar una pantalla entre sí mismo y el mundo al que debería brindarnos acceso. Parece razonable defender que Huizinga se valía del estilo de los escritores del movimiento de los ochenta a fin de expresar una sensación o una experiencia histórica; una sensación que por lo visto no había sentido, o por lo menos no de manera tan intensa, al escribir sus otras obras importantes.

Los escasos comentarios que Huizinga consagra al "nacimiento" de *El otoño* en su autobiografía y en otros textos, hacen suponer que la Edad Media significaba para él algo muy distinto que los demás temas que estudiaba a lo largo de su carrera como historiador. Si leemos su testimonio de cuán

[29] Como sugiero adrede al utilizar la palabra "pretendía", las posibilidades para responder la pregunta de cómo traducir experiencia a lenguaje pueden ser tan numerosas como la variedad que existe en la historiografía. Otras posibilidades, que no se comentarán aquí, se pueden apreciar en, por ejemplo, la propuesta de Carlo Ginzburg de emplear la poesía ecfrástica como modelo para el lenguaje del historiador. *Cfr.* C. Ginzburg, "Ekphrasis and quotation", *Tijdschrift voor filosofie*, 50, 1988, 1, pp. 3-19; o, la sugerencia de Hayden White de que la forma medial puede acortar la distancia entre el propio pasado y el lenguaje del historiador. Para una exposición del planteamiento de White y para las referencias relevantes a su obra, *cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, cap. IX. En otra parte utilicé los escritos políticos e históricos de Tocqueville a fin de demostrar cómo la figura de pensamiento de la paradoja puede efectuar un contacto directo con la realidad acontecida. *Cfr.* F. R. Ankersmit, *Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value*, Stanford, 1997, cap. VI.

* El movimiento de los *Tachtigers*, movimiento literario (1880-1894) en los Países Bajos, privilegiaba el esteticismo y el individualismo en su producción literaria. N. de la Tr.

impresionado quedó tras la lectura de *Là Bas* de Huysmans y, más aún, tras visitar la exposición en Brujas en el verano de 1902,[30] parece probable que en esta última haya radicado la experiencia histórica que lo llevó a escribir *El otoño de la Edad Media*. Gracias a su visita a dicha exposición se cumplió su gran anhelo de experimentar un contacto directo con la realidad pasada, contacto directo que justamente las artes visuales pueden establecer. En un ensayo de 1916 sobre el arte de los hermanos Van Eyck, que anuncia las ideas que desarrollará tres años más tarde en *El otoño,* Huizinga afirma, incluso, que en nuestra relación con el pasado, la lectura –que desde siempre brindaba acceso al pasado– tendrá que ceder su posición privilegiada a la vista. "Queremos imágenes, que parezcan escapadas de los sueños, borrosas, en que la interpretación subjetiva de nuestra alma tenga vía libre, y una apercepción visual de lo histórico deja mucho más espacio a esta necesidad, que una intelectual".[31] No hace falta decir que esto recuerda lo que aprendimos a asociar a la noción de *Ahnung*.

Llama la atención que en *El otoño* Huizinga tienda con frecuencia a contrastar el presente con el pasado medieval y a representar la Edad Media a los lectores, en realidad, en términos de esa diferencia; baste pensar en la célebre primera frase del libro: "Cuando el mundo era medio milenio más joven, todos los sucesos tenían formas externas mucho más pronunciadas que ahora". Toda la historia transcurrida entre nuestro presente y la Edad Media parece olvidada o borrada, por un instante, y con ello se evoca, por medio del propio texto, la inmediatez de la experiencia histórica. Esta inmediatez ocasiona también la descontextualización del pasado. Aun más, el hecho de que en *El otoño* su autor no nos cuenta una historia con un principio y un fin, sino que nos presenta una sección transversal sincrónica, perpendicular a la evolución del tiempo, demuestra que la descontextualización se revela tanto en la forma como en el contenido de la obra (en el siguiente capítulo podremos comprobar lo mismo en Burckhardt). Tanto el contenido como la forma del estudio de Huizinga ilustran la resistencia que opone a una clasificación dentro del contexto del pasado en sí, o dentro del contexto de la historiografía. Entonces, otra vez se nos presenta aquel abrazo de Romeo y Julieta.

Desde luego, lo anterior me conduce a la cuestión de cómo Huizinga intentaba traducir la experiencia histórica al lenguaje. Los escritores del movimiento de los ochenta desarrollaron un uso idiomático que les permi-

[30] Huizinga, "Mijn weg tot de historie", en *Verzamelde werken*, t. I, pp. 32-33.

[31] Huizinga, "De kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd", en *Verzamelde werken*, t. III, p. 436.

tía pensar que con ello realizarían sus aspiraciones sensitivistas. Éste se deja caracterizar mejor si se le denomina "desintelectualización" o materialización del lenguaje. Se pretendía que el lenguaje fuese, por así decir, "traído de nuevo a la realidad" y que de esta forma se sacudiese todos los indicios, recuerdos y alusiones de abstracción y de lo que no puede reducirse a la percepción sensorial (sobre todo a la percepción táctil). Se inventaban neologismos para un lenguaje impregnado por completo de todo lo que relacionamos con la experiencia sensorial, el sentimiento y las emociones. Se investigaban con entusiasmo todas las posibilidades de la sinestesia en un intento por incorporar el lenguaje a la realidad concreta de la experiencia sensorial. Era como si el lenguaje se hubiese convertido en un órgano sensorial y se redescubriese y se investigase de nuevo la realidad con la ayuda de este sentido extra y muy sofisticado.

Todo lo que precede lo encontramos en la prosa asombrosamente rica de *El otoño de la Edad Media.* Basta leer el prólogo para saber en qué condición anímica se encontraba Huizinga cuando lo escribió: "Mientras escribía este libro, mi mirada parecía estar dirigida hacia las profundidades de un cielo crepuscular, pero un cielo teñido de un rojo sangriento, furioso y cargado de un plomizo amenazador, lleno de un falso brillo cobrizo".[32] De esta manera, tal como lo formuló en una sola oración intensamente intuitiva, experimentó del modo más literal "la atmósfera" de la baja Edad Media borgoñona. Si nos estremecemos al leer semejante fragmento, nos damos cuenta de la fuerza de su lenguaje para evocar el ambiente en que ha de situarse la vida de la gente en la baja Edad Media, y de su don inigualable para convertir la experiencia histórica en palabras y en un texto histórico. La forma y el contenido se refuerzan de nuevo, la una al otro. Cuando Huizinga escribe que para el hombre medieval "todas las experiencias de la vida conservaban ese grado de espontaneidad y ese carácter absoluto que la alegría y el dolor tienen aún hoy en el espíritu del niño", le adjudica un contacto con la realidad que constituye el tema central de su libro, lo cual representa también el modo en que él trata este tema, comparable en términos estructurales con su propia experiencia del pasado medieval. Existe una semejanza profunda y significativa entre el hombre medieval tal como Huizinga lo pintó y el sensitivismo del movimiento de los ochenta; aplicó el sensitivismo como si fuese idóneo para evocar el mundo de la baja Edad Media.

[32] Huizinga, "Herfsttij der Middeleeuwen", en *Verzamelde werken*, t. III. p. 3. Para una exposición sobre los antecedentes literarios de esta oración, *cfr.* Wessel Krul, "De schaduwen van morgen", en R. T. Segers (ed.), *Visies op cultuur en literatuur*, Amsterdam/Atlanta, 1991, pp. 37-42.

Por tanto, no debemos sorprendernos de que Huizinga aprovechara al máximo las posibilidades que ofrece la sinestesia. Recordemos el proyecto de su tesis doctoral y su búsqueda de palabras que no distinguen entre oír, ver o sentir; palabras que nos devuelven a la realidad y que encontramos por medio de la sinestesia. En este contexto, las que utilizamos para denominar colores, sobre todo el negro y el rojo, fueron claramente de su predilección. En un ensayo erudito, Jansonius demostró que puede descubrirse efectivamente un sinfín de paralelos con estos experimentos sinestésicos en los escritos de Van Deyssel, Gorter y otros exponentes del movimiento del ochenta. No con menor frecuencia, Huizinga utilizaba palabras tales como "alto", "pesado" y, ante todo, "agudo", con las cuales activaba las asociaciones evocadas por las percepciones sensoriales más elementales, capaces de revivir el pasado.[33] Un buen ejemplo constituye el título que lleva el primer capítulo –"La vehemencia de la vida"–, que casi sugiere la transformación de la vida abstracta en un objeto material. Lo que es abstracto y podría alejarnos de la dura inmediatez que la vida medieval tenía en común con lo que Huizinga pretendía presentar también a sus lectores, se traduce a los términos más concretos en el ámbito del lenguaje. Huizinga oponía constante y sistemáticamente resistencia a la irremediable tendencia del lenguaje a la abstracción: de manera constante y consistente vincula el lenguaje lo más estrechamente posible con la realidad. La "verdad" histórica no se consigue "haciendo enunciados verdaderos sobre el pasado"; eso refleja un criterio pobre de la verdad, que nunca podrá hacer justicia a la riqueza del pasado. La verdad histórica se consigue, más bien, negándole al lenguaje toda posibilidad de alejarse de la realidad o del modo en que ésta es percibida por el historiador (a fin de que el lenguaje y la realidad terminen acercándose tanto que la cuestión de la verdad o falsedad ya ni siquiera pueda plantearse).

Por último, Huizinga creaba muchos neologismos al transformar sustantivos en verbos y viceversa. Esto surtía el efecto de un movimiento o de un movimiento interrumpido –respectivamente–; de ambos modos, los términos abstractos son forzados a descender de la esfera de las ideas a lo que nuestros ojos pueden ver y, sobre todo, nuestros dedos pueden tocar. Esto no sólo era cuestión de presentación sino que, asimismo, surgió de su convicción de que las verdades más profundas se encuentran recurriendo a las asociaciones concretas que podamos hacer con las palabras y los conceptos. Cada palabra, cada concepto, esconde una llave a los secretos de la realidad; el historiador debería ser sensible precisamente a esos secretos, dado que este dato encierra lo más profundo de su misión. Observamos también un paralelo

[33] Jansonius, "De stijl van Huizinga", pp. 56-57.

asombroso entre, por un lado, las intuiciones del propio Huizinga sobre el lenguaje y, por el otro, los conceptos esenciales de la mentalidad de la Edad Media tardía, que forman el corazón de su libro. Kamerbeek mencionó un fragmento en donde Huizinga coincide con el realista medieval en su opinión de que la belleza, la suavidad y la blancura poseen, en última instancia, el mismo origen. La belleza es lo que es la blancura, debido a una "sinestesia filosófica" más honda que ambas, por así decir, tienen en común. La verdad está en la realidad, no en lo que decimos sobre ella; podemos encontrarla en el paso a la realidad, no en el camino hacia la abstracción, que es la tentación eterna del lenguaje. Sin lugar a dudas, esto es una verdad muy distinta a la que interesa a los partidarios de la teoría de la correspondencia o la de la coherencia. Se trata de una verdad que surge de una unión cuasi mística con el mundo,[34] una que no se deja hechizar por las *abstracta* que todos empleamos tan despreocupadamente. Constituye una mística que no nos distancia de la realidad, sino que nos sitúa en medio de ella; de esta forma resulta, en realidad, la negación más enérgica de toda mística.

CONCLUSIÓN

La historia es una disciplina empírica en dos sentidos: en primer lugar, en el sentido más trivial, el historiador tiene que tratar los hechos que el pasado nos ha dejado y que pueden verificarse o falsificarse de modo empírico. Y en segundo, lo es porque está dirigida a expresar una experiencia histórica del pasado. En este aspecto, escribir la historia representa un experimento lingüístico permanente, un experimento de vincular el lenguaje con la realidad. Lo admito, semejante experimento no es exclusivo de la historia: las ciencias exactas han desarrollado sus propios lenguajes artificiales para enfrentarse a este reto. No obstante, esta salida no es adecuada para la práctica histórica. Si los historiadores dejan de hablar un lenguaje común, un lenguaje accesible para todos los ciudadanos educados, entonces faltan a su deber y responsabilidad culturales. Esto quiere decir que para relatar sus experiencias históricas, el historiador debe construir un vocabulario específico a partir del lenguaje común. Al intentar hacer esto, la experiencia es su único hilo conductor confiable. El lenguaje tendrá que seguir a la experiencia, más que al revés (como es el caso en las ciencias exactas). En este aspecto, el historiador se encuentra en la misma posición que el novelista; sabemos que la novela ha tenido una historia compleja y variada, y que el intento de reducir la distancia entre el

[34] J. Kamerbeek jr., "Huizinga en de beweging van Tachtig", *Tijdschrift voor geschiedenis*, 67, 1954, pp. 145-164.

lenguaje y la realidad contribuyó de manera nada despreciable a esa historia. A esto me refiero cuando alego que la historia de la historiografía puede considerarse una serie de experimentos realizados con el lenguaje (y por eso es lamentable que a partir de la profesionalización de la práctica histórica, los historiadores se hayan tornado reacios a experimentar con el lenguaje).

En principio no existen restricciones en cuanto al carácter o al número de tales experimentos; al contrario, cuanto más, mejor. A causa de la tentación trascendentalista, no resultará tan fácil para los filósofos mostrarse tan tolerantes. Pero ha de evitarse la intromisión del trascendentalismo lingüístico y reconocer que no existen esquemas apriorísticos para relacionar el lenguaje con la experiencia y con el conocimiento. El lenguaje tampoco debe considerarse una herramienta wittgensteiniana que sirve "para hacer frente a la realidad", del mismo modo que el pintor utiliza su brocha. Se puede ir un paso más allá porque, en realidad –para no alejarnos de la metáfora–, no debe equipararse el lenguaje con la brocha del pintor, sino más bien con la pintura: ésta no es usada por el pintor, sino gastada. No existe primero el lenguaje, y después su uso: el lenguaje sólo existe en su uso. Así es también al tratarse de la brocha y de la pintura: en tanto que podemos distinguir siempre entre la brocha y la manera en que ha sido utilizada, es imposible hacer esta distinción en el caso de la pintura del pintor. La brocha es una metáfora del yo trascendental, que lleva invariablemente aparejada a la representación, pero nunca forma parte de ella. Al igual que la pintura del pintor, el lenguaje "se gasta" o "se pierde" durante su uso. Y al igual que la pintura usada por el pintor, el lenguaje es usado para expresar o hacer aparecer la experiencia, en concreto la experiencia estética, del historiador.

En determinados casos, el uso del lenguaje con este fin resultará a veces más, a veces menos, satisfactorio para el propio historiador o para su público. Más aún, rara vez cumplirá absolutamente todos los requisitos del historiador o de su público y con frecuencia se caracterizará por ser un experimento que será superado probablemente por experimentos posteriores. No obstante, para esos éxitos o fracasos parciales no existen criterios *a priori* capaces de explicar el éxito o el fracaso de casos específicos. Todo es lo que es, y no hay nada "oculto" que el filósofo deba descubrir. Una búsqueda de ese tipo a "las profundidades" implicaría, ineluctablemente, un regreso a "la metáfora de la brocha" y, por consiguiente, al trascendentalismo.

La situación es más bien a la inversa que en la relación entre la historia y la filosofía. El filósofo debe entender la historia de la práctica histórica como una serie de experimentos con el lenguaje y debe reflexionar sobre sus éxitos y fracasos; no con el fin de explicarlos sino de conjeturar qué pueda deducirse de ellos y cuáles implicaciones puedan tener para la relación entre

lenguaje y realidad. La filosofía, en concreto la filosofía del lenguaje, debe ser una disciplina *a posteriori* más que *a priori*, puesto que debe su punto de partida a lo que acontece de hecho en disciplinas tales como la historia. La filosofía no debe tener la pretensión de ofrecer los fundamentos del conocimiento, sino que debe mirar en la dirección opuesta y centrar su atención en los resultados de la investigación histórica o de las ciencias exactas. En cuanto el filósofo se pone a formular reglas trascendentalistas para el uso correcto del lenguaje histórico, tal como sigue siendo el caso en mucha de la teoría histórica contemporánea, se vuelve ciego a una buena parte de la "belleza" de la historia de la historiografía. Utilizo a propósito la palabra "belleza", visto que la cuestión de cómo expresar nuestra experiencia de la realidad constituye en el fondo una cuestión "estética". Por eso, la historia de la historiografía forma, bien mirada, un capítulo del libro sobre la historia de la estética.

4

FRAGMENTOS DE UNA HISTORIA DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

De este modo quedó formulada la exigencia principal a la filosofía contemporánea y, al mismo tiempo, asegurada la factibilidad de su cumplimiento con las siguientes palabras: crear, a partir de la tipología del pensamiento kantiano, el fundamento epistemológico de un concepto superior de la experiencia. *

W. Benjamin

INTRODUCCIÓN

La historia de la experiencia histórica aún está por escribirse, pero no es eso lo que pretendo hacer en este libro. Me restringiré a algunos de sus momentos más conspicuos. Escribir una historia de esa índole sería, además, todo menos sencillo, ya que el material para elaborarla se encuentra probablemente en lugares poco obvios que, hasta la fecha, rara vez han atraído la atención del historiógrafo de la conciencia histórica.

Antes de preguntarse cómo debería escribirse tal historia, debe averiguarse dónde buscar tales materiales. En un ensayo fascinante, Reinhart Koselleck hace una sugerencia muy oportuna. Su hipótesis reza: "que los avances en el conocimiento de la historia –a largo plazo– se deben a los vencidos".[1] En líneas generales, la idea es que los representantes de una elite social

* W. Benjamin, "Über das Programm der kommenden Philosophie", en *Gesammelte Schriften*, 7 tt. ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Francfort del Meno, 1974-1989, t. II, 1, p. 160.

[1] R. Koselleck, "Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-antropologische

y política, que están a punto de ser reemplazados por una nueva, intuyen mejor que nadie lo que perderán al entrar en un mundo nuevo. Ellos daban por supuesto que gobernaban el mundo, creían poseer los conocimientos para ello; pero, de un momento a otro, se vieron forzados a reconocer que en un mundo nuevo esos conocimientos acababan de perder su sentido y su validez. Al describir el mundo que ellos acababan de perder a causa del nacimiento de un nuevo orden social y político se encontraban en la mejor posición posible para medir la distancia precisa entre el pasado y el presente, o, como lo expresa Koselleck: "Ocurre lo contrario al tratarse de los vencidos. Su primera experiencia es que las cosas han salido de distinta manera a lo que pretendían o esperaban. Llegan a carecer de pruebas –si es que se ponen a reflexionar de manera sistemática– que sirvan para explicar por qué las cosas han sucedido de otra manera y no como ellos pensaban. Ello hace que pueda ponerse en marcha una búsqueda de las causas a medio y largo plazos, que contemple la contingencia de la sorpresa irrepetible y que, incluso, pueda explicarla".[2]

Las elites vencidas por el curso de la historia poseen a menudo la comprensión más profunda y de mayor alcance del *fatum* que les sobrevino y los condenó a la irrelevancia, pues éste los obliga a interrogarse sobre por qué su sabiduría y su comprensión resultaron tan impotentes e ineficaces ante el inexorable curso de la historia. Más aún, es de suponerse que ellas en particular se caracterizarán por ser muy agudas para detectar tendencias a largo plazo difíciles de reconocer y, por ende, que la sensibilidad para ello deberá estar grabada en lo más recóndito de su conciencia histórica. Después de todo, se encuentran en la mejor posición social para reconocerlas; además, éstas pueden, en alguna medida, reconciliarlas con su destino. Nadie resiste el poder de dichas tendencias, y ser víctima de ellas no es algo de lo que haya que avergonzarse. Por decirlo de un modo provocador, el mejor (y más revolucionario) historiador suele ser, por naturaleza, el historiador conservador; lo que no significa en absoluto que todos los conservadores serían buenos historiadores, nada más lejos de eso. La tesis de Koselleck se aplica, desde luego, exclusivamente a los "historiadores interesantes", en cuyos escritos resuena el drama de la historia, y no a los que practican la historia a partir de un planteamiento más modesto y anticuado respecto al pasado (sin querer minimizar la importancia de las obras de estos últimos). Pién-

Skitze", en *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Francfort del Meno, 2000, pp. 68. [Tr. de la cita de Daniel Innerarity, en R. Koselleck, *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p. 83].

[2] Koselleck, "Erfahrungswandel", p. 68.

sese en Tucídides, Tácito, Guicciardini y Clarendon, y en especial –como el propio Koselleck señala–, en Tocqueville.[3] Para el aristócrata Tocqueville, el nuevo orden posrevolucionario y democrático resultaba –como una realidad sublime– contrario a todo lo que consideraba natural y decente, pero estaba dispuesto a aceptarlo porque comprendía, mejor que sus contemporáneos, que éste ineluctablemente era dueño del futuro.[4] Ningún burgués hubiese sido capaz de llegar a la comprensión histórica soberana expresada por Tocqueville en sus escritos históricos y políticos, y algo similar se aplica a Jacob Burckhardt.[5]

La exhortación de Koselleck nos obliga, por supuesto, a dirigir toda la atención al historicismo, ya que éste representa –como es reconocido universalmente– una conciencia histórica que surgió como una reacción a la convulsión sin precedente que tuvo lugar en la historia del mundo occidental, acuñada por Hobsbawm "la revolución dual",[6] esto es, la simultaneidad divina o diabólica, pero en cualquier caso fatal de las revoluciones francesa e industrial en las postrimerías del siglo XVIII, ya en el umbral del siglo XIX. Una simultaneidad que hace que uno se pregunte qué habría sucedido si el destino lo hubiese dispuesto de otra forma y hubiese separado a estas dos grandes promotoras de la modernidad con un siglo de diferencia. Viviríamos en otro mundo. Pero gracias a la coincidencia, en los años que van de 1789 a 1815, el mundo occidental se transformó irreconociblemente y de un modo nunca antes visto en la historia de la humanidad. El historicismo es la reflexión histórica que nació de la necesidad de asimilar *tant bien que mal* [mal que bien] todas esas realidades nuevas e inquietantes, ocasionadas por la "revolución dual". Es verdad, en ocasiones anteriores se anunciaba una transformación histórica también con la intensidad de un trauma; piénsese en individuos tales como Maquiavelo y Guicciardini y en la forma en que

[3] Koselleck, "Erfahrungswandel", p. 75.

[4] Para una exposición sobre los papeles de la paradoja y de lo sublime en los escritos políticos e históricos de Tocqueville, *cfr.* F. R. Ankersmit, *Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value*, Stanford, 1997, cap. VI.

[5] Como señaló Rüsen: "la abnegación crítica [de Burckhardt] de las novedades de su presente le permitían adquirir una comprensión de sus consecuencias, a las cuales el historicismo político propio de su época, que presuponía sin más la posibilidad de dar con los secretos de la tradición y de la emancipación, quedaba ciego". *Cfr.* J. Rüsen, "Der ästhetische Glanz der historischen Erinnerung-Jacob Burckhardt", en *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Francfort del Meno, 1993, p. 280. *Cfr.*, asimismo, p. 302.

[6] "Este libro traza la transformación del mundo tal como ocurrió entre 1789 y 1848, en tanto que se debió a lo que aquí se denomina la 'revolución dual' –la Revolución francesa de 1789 y la Revolución industrial (británica) contemporánea–". *Cfr.* E. J. Hobsbawm, *The age of Revolution, 1789-1848*, Londres, 1962, p. XV.

experimentaron los acontecimientos de su época. Sin embargo, en el hecho de que el destino de la historia resonara realmente en la conciencia colectiva de toda una generación, de que la *intelligentsia* entera vacilara entre los extremos de la esperanza y la desesperación, en ese sentido, los años entre la Revolución de 1789 y la Restauración de 1815 de verdad no tuvieron precedente. Surgió una barrera infranqueable entre el pasado y el presente, que fue imposible negar o deshacer;[7] ésta determinó el rostro del pasado. Por primera vez en la historia, el pasado se volvió una realidad casi tangible y, por tanto, un objeto ineludible para investigación histórica futura.

En 1830, Hegel recordó la exaltación universal en torno a los acontecimientos de 1789 con las siguientes palabras:

> Desde que el Sol está en el firmamento y los planetas giran en torno a él, no se había visto que el hombre se apoyase sobre su cabeza, es decir, sobre el pensamiento, y edificase la realidad conforme a éste. Anaxágoras fue el primero que dijo que el *nous* [la mente] rige al mundo; ahora, por vez primera el hombre ha llegado a reconocer que el pensamiento debe regir la realidad espiritual. Fue esto, por consiguiente, un magnífico amanecer. Todos los seres pensantes han celebrado esta época [...] como si sólo entonces se hubiese llegado a la efectiva reconciliación de lo divino con el mundo.[8]

No obstante, después de esta fe inicial en una nueva aurora de la historia de la humanidad, el hombre se vio metido en una montaña rusa sobrecogedora (Runia), en la que cada suceso en sí desencadenó otra serie de novedades inquietantes. Fue una pesadilla, pero, como escribe Runia: "Todos esos hechos tangibles [...] por desgracia, ocurrieron de verdad: la toma de la Bastilla, la ruptura con las tradiciones, la ejecución del rey, la profanación de las iglesias, el ataque frontal al clero, el idealismo desenfrenado, la implantación de un régimen de terror, el intento por poner en marcha la historia de nuevo, los vítores a los golpes de Estado, las guerras y el reconocimiento del artillero de Córcega como emperador".[9] A consecuencia de este encadenamiento de

[7] Como escribió Burckhardt: "El hecho de que desde finales del siglo pasado todo en el Estado, en la Iglesia, en el arte y en la vida cambiara radicalmente vertió una cantidad espeluznante de conciencia en todas las mentes apropiadas para eso, de modo que una recuperación de la subordinación ancestral está absolutamente fuera de toda consideración". Citado en E. Runia, *Waterloo Verdun Auschwitz. De liquidatie van het verleden*, Amsterdam, 1999, p. 90.

[8] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, t. II-IV, Hamburgo, 1976, p. 926. [Tr. de la cita de José Gaos, G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 692].

[9] Runia, *Waterloo Verdun Auschwitz*, p. 86.

calamidades pasmosas e inauditas, se generó un abismo insalvable entre el pasado y el presente; en la medida en que este abismo constituye el biotopo natural de la experiencia histórica, de ahí en adelante el pasado se convirtió en un objeto de experiencia potencial no menos visible que una mesa o una casa. Fue el historicismo el que aceptó el desafío y presentó una propuesta concreta para manejar de la mejor manera posible este muy particular objeto de la experiencia.

El historicismo encierra una dialéctica peculiar que hace que la experiencia histórica sea, por decirlo así, su perenne tentación.[10] Mientras más consistentemente se aplique el planteamiento historicista, más se acerca uno a la experiencia histórica, lo que tiene que ver con la tensión existente entre la sincronía y la diacronía, propia del historicismo. En primera instancia, el historicismo resalta la diacronía, pues disuelve todo en una corriente ininterrumpida de evolución histórica. Aunque todo acontecimiento debe considerarse el resultado de lo que le antecede, si esto se sostiene de modo consecuente, sucederá algo inesperado: aumentarán también las diferencias que se registran entre cada uno de los estadios de una evolución. Y es que cada estadio tiene antecedentes diferentes, y mientras más se haga justicia a este dato particular, más se diferirán todos los estadios entre sí y más tenderán a quedar separados unos de otros. (Así, la consecuente aceptación de la diacronía conduce más bien a la sincronía; la intersección entre ambas es cada vez más delgada. La gran corriente del devenir histórico acaba por desintegrarse hasta convertirse en puntos aislados en el tiempo. Mientras que la historia se manifestó al principio por medio de dicha corriente que todo lo abarca, terminó anidándose de manera paulatina en todos esos momentos aislados. Podría decirse que allí radica la relación que hay entre el historicismo y las llamadas *micro storie* de Carlo Ginzburg: en éstas se pone en práctica la dinámica que el historicismo encerraba desde siempre). La paradoja del historicismo consiste en que la diacronía produce la sincronía, y esto ocurre de la siguiente manera: en la evolución diacrónica, el acento está puesto en su antítesis, o, incluso, en su negación, visto que la concentración en los segmentos temporales sincrónicos afecta la evolución histórica, pues de este modo cada acontecimiento histórico acaba por manifestarse al historiador en una desnudez sin contexto.[11] El acontecimiento deja de ser un símbolo

[10] Veremos más adelante que Burckhardt añade una dimensión aún más dramática a esta relación curiosa entre el "historicismo en calidad del relato narrativo del pasado" y la "historia en calidad de experiencia histórica". Estas dos se excluyen, y, a la vez, se presuponen la una a la otra; es esto un anuncio de lo sublime del pasado.

[11] *Cfr.* F. R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, 2001, pp. 132-134.

que pueda interpretarse o dotarse de significado en relación con otra cosa (es decir, con su contexto); el acontecimiento sólo es lo que es, nada más, y por eso, es única y exclusivamente de manera potencial un objeto de la experiencia. Sólo lo que se sustrae al contexto, a todo sentido o significado narrativos y que existe solamente en su desnudez semántica, puede resultar un objeto de la experiencia para nosotros. Vista de esta manera, la contextualización historicista tiende sin remedio a autodestruirse o a transformarse en su antítesis: una experiencia sin contexto. Por esta razón, el historicista no puede darse el lujo de ignorar la experiencia, y en especial la experiencia histórica; ésta simplemente forma parte de la lógica de su propia interpretación de la historia.

Es oportuno recalcar eso, ya que aclara en qué sentido la experiencia histórica difiere de la representación dialéctica de la experiencia, tal como la defendieron Gadamer, Adorno y (al menos en algunos de sus escritos)[12] Benjamin. Ésta se asocia a menudo con el concepto alemán de *Erfahrung*, etimológicamente afín al verbo *fahren*, que significa ir o irse, navegar o viajar; recuerda las "aventuras" que puedan suceder durante un viaje –en particular en el viaje de la vida– y todo lo que pueda enriquecer y formar la personalidad de alguien. Pues bien, *Erfahrung* es dialéctica porque algo que antecede de modo literal y lógico a la experiencia, se enriquece gracias a ella; todo esto sugiere un proceso que transcurre de manera dialéctica. En esto difiere *Erfahrung* de *Erlebnis*, concepto que se asocia por lo general (aunque no siempre)[13] con una experiencia no dialéctica, directa e inmediata. Como Gadamer lo expresa:

> Cuando adquirimos experiencia con un objeto, esto quiere decir que hasta ahora no habíamos visto correctamente las cosas y que es ahora cuando por fin nos damos cuenta de cómo son. La negatividad de la experiencia posee, en consecuencia, un particular sentido productivo. No es simplemente un engaño que se vuelve visible y, por tanto, una corrección, sino que lo que se adquiere es un saber abarcador. De tal forma, el objeto con el que adquiere experiencia no puede ser uno cualquiera sino que tiene que ser tal que con él pueda accederse a un mejor saber, no sólo sobre él sino también sobre aquello que antes se creía saber, es decir, sobre una generalidad. La negación, en

[12] *Cfr.* W. Benjamin, "Erfahrung und Armut", en *Gesammelte Schriften*, t. II,1, pp. 213-219. En este ensayo de Benjamin, la experiencia tiene claramente todas las connotaciones de "pericia", es decir, del tipo de conocimiento que adquirimos a lo largo de nuestras vidas o mediante cierta práctica para hacer determinadas cosas. Las reflexiones más interesantes de Benjamin sobre la experiencia, sin embargo, ofrecen una representación de la experiencia que difiere fundamentalmente de la experiencia dialéctica de Gadamer.

[13] Dilthey, por ejemplo, le atribuye a *Erlebnis* lo que aquí se describe como *Erfahrung*.

> virtud de la cual la experiencia logra esto, es una negación determinada. A esta forma de la experiencia le damos el nombre de dialéctica.[14]

Huelga decir que aquí el movimiento es precisamente opuesto a lo que acabamos de comprobar para el historicismo. La dialéctica del historicismo transcurre de un movimiento histórico que abarca todo, a momentos cuasi aislados (digamos, las microhistorias), mientras que en la dialéctica de la experiencia de Hegel y de Adorno lo que es dado en la experiencia más bien se integra en un todo más grande, que no cesa de crecer.

La experiencia dialéctica, desde luego, no deja espacio para la "inmediatez" que atribuimos –como lo hicimos en el capítulo anterior y al igual que Huizinga–a la experiencia histórica. En la experiencia dialéctica, el sujeto de la experiencia domina con soberanía sobre el objeto de la experiencia: su historia, sus conocimientos e intereses son los que rigen con total autonomía el proceso dialéctico de la *Erfahrung*; en tanto que para Huizinga, en la experiencia histórica el sujeto y el objeto son equivalentes. Únicamente en esta condición de equivalencia el sujeto puede "olvidarse" por algún tiempo de sí mismo y convertirse en el sujeto puro de la experiencia que, desprovisto de contenido, precede a la experiencia histórica. Cuando el sujeto y el objeto son incompatibles, uno se volverá la presa fácil del otro que lo supera. La resistencia que la *Erfahrung* dialéctica opone a la inmediatez puede notarse en el punto de vista hegeliano de Adorno sobre la experiencia: "La polaridad de, por una parte, la felicidad y, por otra, la transitoriedad lo remite a la memoria. La experiencia intacta sólo se produce en la memoria, mucho más allá de la inmediatez, y por medio de la memoria, el envejecimiento y la muerte parecen ser superados en la imagen estética. Esta felicidad, alcanzada gracias al rescate de la experiencia y que no permitirá que algo se le quite, implica también: la renuncia incondicional a la consolación".[15] Esta *Erfahrung* permanece "intacta" (por utilizar la misma palabra que Adorno), en la medida en que "va más mucho allá de la inmediatez" (de la *Erlebnis*). Así es como Adorno ve el asunto, aunque en este caso el lector se preguntará cómo la memoria, la conciencia del envejecer y la muerte podrían dejar "intacta" la *Erfahrung*. ¿Acaso no sabemos hasta qué punto la memoria y nuestros estados de ánimo

[14] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975$_4$, p. 336. [Tr. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1977, pp. 428-429].

[15] Th. W. Adorno, "Zu Proust", en *Gesammelte Schriften*, t. 2: *Noten zur Literatur*, Francfort del Meno, 1974, p. 675. Citado en M. Jay, "Is experience still in crisis? Reflections on a Frankfurt School lament", en P. U. Hohendhal y J. Fisher (coords.), *Critical theory. Current sates and future prospects*, Nueva York, 2001.

existenciales forman –y deforman– el contenido de nuestra experiencia? Dentro de la interpretación dialéctica de la *Erfahrung*, ello es precisamente la causa de las metamorfosis continuas de la *Erfahrung*, ¿no es así?

De cualquier modo, a diferencia de la *Erfahrung* dialéctica, la experiencia histórica es aquella en la que la historia del sujeto que vive la experiencia (y su recuerdo) no es relevante; se trata de una experiencia sin sujeto de la experiencia. El sujeto debe deshacerse de su historia personal, que es la que habitualmente contextualiza e "historiza" su experiencia;[16] por tanto, no existe un sujeto de la experiencia que la precede: éste sólo surge después de tener lugar la experiencia y gracias a ella. En el siguiente capítulo veremos que la noción de una experiencia sin sujeto es menos extraña de lo que pueda parecer a simple vista.

EICHENDORFF Y LA ESTRUCTURA DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

En vísperas del siglo XIX, el historicismo y la experiencia histórica ya habían hecho su aparición, como, por ejemplo, en las obras de Herder. Siendo joven, este filósofo e historiador alemán participó en 1765 en la fiesta de San Juan, cuya celebración anunciaba el comienzo del verano en Riga y sus alrededores. Al ver los "restos vivos de estos cantos, ritmos y bailes antiguos y salvajes, entre la gente que vive ahora", Herder experimentó un contacto inmediato con un mundo que parecía perdido y olvidado. Meinecke describe el significado de esta experiencia histórica de la siguiente manera: "esta experiencia (*Erlebnis*) posiblemente única y con carácter de relámpago, en la que hablaron los tiempos primitivos, seguiría presente en su ser como una luz oscilante por el resto de su vida".[17] Puede pensarse también en la *Kölner Dom Erlebnis* [experiencia en la catedral de Colonia] de Goethe, o en una experiencia comparable que éste tuvo cuando visitó la casa de la familia Jabach; ambos sucesos tuvieron lugar poco después de 1765. En ambos casos, Goethe se conmovió profundamente por "la sensación de una unión del pasado y del presente". Al final de su vida confirmó que esta experiencia le había impresionado enormemente y que había dejado huellas profundas en sus obras.[18]

[16] Huelga decir que esta obligación resulta una herejía insoportable desde el punto de vista de la convicción suscrita de manera casi unánime de que nunca podemos aislarnos de nuestra historia. Para una formulación reciente sobre este punto de vista, *cfr.* D. Simpson, *Situatedness, or, why we keep saying where we are coming from*, Durham, 2002; para un acercamiento desde la picología, *cfr.* M. Kusch, *Psychological knowledge. A social history and philosophy*, Londres, 1999.

[17] F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, Múnich, 1959, pp. 366-367.

[18] Para una referencia representativa a los escritos de Goethe, *cfr.* el libro sumamente útil

Conocemos la acertada metáfora de David Lowenthal que reza: "el pasado es un país extranjero",[19] que sugiere que el pasado puede experimentarse como si se tratara de un país extranjero; de ahí pueda afirmarse que seremos más receptivos a la experiencia histórica cuando la particularidad espacial y la temporal se refuercen la una a la otra. Por eso, en el contexto de una investigación sobre la experiencia histórica tiene sentido pasar revista al encuentro que los historicistas decimonónicos alemanes tuvieron con Italia. Existe una pintura famosa –que está ahora en la Nueva Pinacoteca de Múnich– de Friedrich Overbeck, el pintor más importante de los llamados nazarenos, intitulada "Italia y Germania". En ella, "Italia" y "Germania" son representadas en una joven morena y una rubia. La pintura está fechada en 1828, pero alude a la amistad que Overbeck mantuvo antes con Franz

de F. Wagner, *Geschichtswissenschaft*, Friburgo de Brisgovia, 1951, pp. 140-151.

[19] Una cita de *The Go-between*, novela de L. P. Hartley. *Cfr.* R. Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge, 1985, p. xvi.

Pforr, quien murió en 1812 a la edad de 24 años. La pintura representa el ideal artístico de ambos amigos; "Germania" simboliza el ideal de Pforr de la Alemania antigua e "Italia" el amor de Overbeck por Rafael. En el trasfondo vemos un panorama toscano, unido con una ciudad medieval alemana; aunque la última se incluye también en la retórica pictórica prerrafaelita de la representación en su conjunto. Las manos de "Germania" e "Italia" están íntimamente entrelazadas y sus frentes se inclinan la una hacia la otra. La imagen del entrelazamiento amoroso de las manos supone una alusión sutil al niño Dios, pintado en innumerables pinturas medievales y de épocas posteriores que representan a la Virgen con el niño. Overbeck hizo por separado un dibujo del detalle de las tres manos que descansan entrelazadas sobre el regazo de Germania, dibujo que se encuentra actualmente en la Galería Nacional de Berlín. La pintura constituye el emblema inigualable del amor particular de Alemania por Italia, tan determinante para la manera de experimentar la historia en la Alemania del siglo XIX.

En primera instancia, debe llamarnos la atención la medida en que el "lenguaje pictórico" expresado por las manos de "Italia" y "Germania" provoca la idea de que "Italia" sea la parte dadora y "Germania" la receptora, sugiriendo un movimiento que va de "Italia" a "Germania". Pero como veremos a continuación, hay más: para el espectador alemán –y en particular el masculino– de la pintura, el indudable centro semántico lo constituye "Germania", pues lo representa a él mismo. Él contempla la pintura desde esta perspectiva, éste es el lugar de su origen. Suponiendo ahora que Overbeck habría pintado un bello joven para encarnar a Alemania, eso habría sido acertado pero también muy obvio y un tanto vulgar. La identificación con este centro por parte del espectador alemán (masculino) habría sucedido sin problema alguno, de un modo tan desprovisto de problemas que, incluso, el centro semántico tendería a vaciarse en favor de "Italia". Sin embargo, el centro conserva su fuerza en la medida en que la belleza femenina de "Germania" despierta el deseo masculino, lo retiene y lo simboliza a la vez; así se genera una disociación del expectante masculino y su deseo. Asimismo, la representación consigue tematizar el deseo (por el país de Italia) y, en efecto, conservarlo: la mirada es invitada a empezar su recorrido de esta pintura una y otra vez en "Germania", y nunca se detiene de manera definitiva en "Italia". Así, el movimiento que va de la "Italia" dadora a la "Germania" receptora tiene un homólogo no menos fuerte en el movimiento que va en sentido opuesto de "Germania" a "Italia". De tal forma, la interacción entre "Germania" e "Italia" se vuelve un movimiento permanente, un verdadero *perpetuum mobile,* que resultó ser la forma en que Overbeck supo conservar el insaciable deseo –la *Sehnsucht* [el anhelo]– y evitar que se adhiriese al objeto sensual del deseo (es decir, "Italia").

No existe una pintura que exprese mejor la fascinación tan intensa como compleja que Italia ejercía durante siglo y medio sobre los alemanes, desde Goethe hasta Rilke, pasando por Von Hofmannstahl y Thomas Mann.

Para el viajero alemán, Italia representaba "el país donde florecen los limoneros" –como lo expresó Goethe en su Canción de Mignon–, pero, al mismo tiempo, resultaba extraño, peligroso y paralizador; poseía todas las fascinaciones del amor sensual. Todo lo que en la lejana Alemania se había visto y leído sobre la grandeza, la civilización y la belleza de la Antigüedad y el Renacimiento –un mundo que hasta entonces sólo existía en la imaginación y en los sueños–, se volvía una realidad tangible, una presencia concreta, directa e inmediata que podía percibirse en el momento en que se empezaba a viajar desde el Brenner en dirección hacia Verona. ¡Cuántas cosas resonaban en los nombres de Roma, Florencia y Venecia! ¿Acaso no representaban un gran pasado, belleza artística y promesas insospechadas? Y todo esto encuadrado por "la otredad" de la Italia contemporánea con su naturaleza mediterránea, vino y sol, con sus promesas secretas de sensualidad y de unos modales distintos y más espontáneos. Todas las tensiones existentes entre lo más propio y lo más ajeno afloraban en el encuentro con Italia; del mismo modo que el sueño que nos sorprende por extraño y misterioso, pese a que viene de lo más recóndito de nuestro interior. O como el joven inexperto que, en la pasión por su primer amor, experimenta la paradoja de quererse fundir con lo extraño, inquietante y, tal vez, incluso amenazador: una paradoja que tan inconfundiblemente es el distintivo del primer amor. La fascinación que la Alemania decimonónica sentía por Italia representa como tal el modelo prototípico de la experiencia histórica; es decir, en la forma en que el amor parte del supuesto de la distancia entre lo propio y lo ajeno para anularla en un siguiente movimiento, y en el modo en que todo esto se manifiesta en la cultura y en la historia.

Todos los elementos de dicha experiencia alemana de Italia se reúnen de una manera bellísima en la novela corta *La estatua de mármol* (1819) de Joseph von Eichendorff, que, en realidad, es una experiencia histórica vertida en una novela corta. La obra tuvo una calurosa acogida, pues por lo visto expresó con mucho acierto la conciencia histórica de la generación de Eichendorff. El interés de la novela reside en la definición que brinda de la estructura de la experiencia histórica, no en el modo en que su autor describe una experiencia histórica específica, pues no es eso lo que se pretendió hacer. La obra nos ofrece la matriz en la que puede situarse la experiencia histórica.

La estatua... se desarrolla en un pasado no especificado, lo que implica que –deliberadamente o no– se niega que el presente del sujeto pueda ser constitutivo de la experiencia histórica. De esta manera, la experiencia histó-

rica es separada de sus raíces contextuales en el presente o pasado del sujeto, lo que nos aleja enormemente de la experiencia dialéctica que analizamos en la introducción de este capítulo. Así y todo, puede desprenderse de la descripción que Eichendorff hace de la vestimenta de sus *dramatis personae* que la novela está situada muy probablemente en el Renacimiento. Como el libro trata de la experiencia de la Antigüedad, cabe considerarlo un intento por esbozar la manera en que se la percibía durante el Renacimiento. La descontextualización histórica se repite en el protagonista de la novela, un caballero joven llamado Florio, quien tiene un carácter realmente insulso y, además, es privado por Eichendorff de todos los rasgos personales que lo hubiesen vuelto reconocible en alguna medida. Nada se revela sobre su historia, su nacionalidad, su familia, etcétera: se desenvuelve en un vacío psicológico e histórico; la clase de vacío que se requiere para que una experiencia histórica tenga lugar. No menos interesante es lo siguiente: justo al inicio de la obra, el autor hace decir a Florio: "Ahora escojo viajar y me siento como si estuviera liberado de una cárcel, ahora, de repente, todos mis añejos deseos y alegrías han sido puestos en libertad. Criado en la calma del campo, contemplaba con anhelo por mucho tiempo las lejanas montañas azules, cuando la primavera recorría nuestro jardín como si fuera un trovador encantador y cantaba seductoramente de los hermosos países lejanos y de un grande e inmenso deseo".[20] Si acaso el pasado de Florio tiene relevancia alguna, no sirve de enlace entre su yo actual y el anterior, y es por completo irrelevante en la formación de su identidad; más aún, su pasado, paradójicamente, parece sugerir la base para la negación de la identidad del joven.

El contraste entre el Florio de Eichendorff y las descripciones del encuentro con el pasado italiano mencionadas en páginas anteriores, es marcado. Piénsese en el relato sumamente influyente que Goethe escribió sobre su viaje a Italia en 1787 y 1788; relato que, por cierto, sólo se publicaría unos treinta años más tarde. Goethe emprendió su viaje a fin de escapar del *impasse* personal y artístico por el que atravesaba en Weimar;[21] su intención fue restablecer el vínculo con su verdadero yo por medio de un encuentro con lo desconocido. O como el propio Goethe lo formuló en una carta con

[20] J. von Eichendorff, *Das Marmorbild*, en *Werke in vier Teilen*, ed. de W. von Scholz, Stuttgart, 1924, t. II, pp. 343-344.

[21] Un patrón que se repetiría a lo largo de todo el siglo XIX, desde Goethe hasta Rilke y von Hofmannsthal. Una crisis personal y una intelectual convergen en la conciencia angustiante de no lograr penetrar al núcleo de las cosas, de ser presa de un *impasse* creado por uno mismo, de estar recluido en sí mismo, en una cárcel con paredes de cristal, dentro del lenguaje y su seudotransparencia traicionera; y después, la alegría y la liberación que causa experimentar Italia, su naturaleza, su historia y sus promesas de felicidad y realización.

fecha del 25 de enero de 1788, dirigida a su soberano, el gran duque de Sajonia-Weimar: esperaba "reconocerse en los objetos extraños". El viaje a Italia significó para él un *Bildungsreise* (viaje de formación), un viaje de vuelta a su alma, hecho posible por la confrontación con el sur (tal como le sucedió también a su amigo y compañero de viaje en Roma, Karl Philipp Moritz).[22] Y, en efecto, funcionó: durante su estancia en Roma, Goethe, encantado, proclamó: "En Roma me encontré por primera vez conmigo mismo"; Roma significó para él el encuentro anhelado con "su esencia",[23] y constituyó –como diríamos ahora– el catalizador imprescindible para ello.

En el caso de Florio, esto es muy distinto. Su experiencia de la Antigüedad no sólo no altera su personalidad (o mejor dicho, su personalidad es, en realidad, totalmente irrelevante en lo que le sucede a lo largo de la novela) sino que, además, la cita indica que, gracias a sus viajes, Florio es receptivo a experiencias nuevas, sin que éstas apunten hacia alguna dirección en particular. En otras palabras, la experiencia que Goethe (pero Moritz también) tuvo de Italia encaja en el modelo gadameriano de la *Erfahrung*: la experiencia es dialéctica y se determina invariablemente por (la historia de) el sujeto. La narración de Eichendorff señala en la dirección de una "experiencia sin sujeto de la experiencia"; al menos, en la medida en que el sujeto de la experiencia, como en el caso de Florio, sea una *tabula rasa*.

A su llegada a Lucca –el lugar donde transcurre la acción–, Florio conoce a dos jóvenes caballeros, llamados Fortunato y Donati. El primero simboliza el presente y una vida no contaminada por los misterios inquietantes del pasado, es un hombre alegre y sencillo. Donati, en cambio, representa el pasado, su persona está envuelta en misterios y provoca en cada cual el estremecimiento propio de lo *Unheimliche* [lo siniestro]. "Un desconcierto temeroso, cuyo motivo nadie supo designar, se hizo visible en todas partes", señaló Eichendorff con respecto a la intrusión que Donati hacía en el mundo claro y transparente de Fortunato.[24] No debe sorprendernos que Fortunato y Donati simpaticen poco, y tampoco que el primero asocie explícitamente al segundo con la noche y con las falenas, con pesadillas desasosegantes y apariciones espeluznantes. Es interesante también que Donati nunca responda a los ataques que Fortunato le lanza: al parecer, el pasado no es capaz de generar la hostilidad que el presente pueda sentir para con el pasado. El pasado

[22] *Cfr.* Karl Philipp Moritz, *Über die bildenden Nachahmung des Schönen* (1788-1789) y su autobiografía *Anton Reiser* (1785-1790).

[23] J. W. von Goethe, *Italienische Reise*, en *Sämtliche Werke*, 40 tomos, Stuttgart/Berlín, s. f., t. XXVII-2, p. 249.

[24] Eichendorff, *Das Marmorbild*, pp. 350 y 352.

simplemente está ahí y es, por eso, sumamente indiferente al presente; la indiferencia de su pasado *alter ego*, representa para el presente una frustración a veces mayor de lo que sabría manejar.

La trama de la novela gira en torno a la confrontación que Florio tiene con una antigua estatua de Venus. En la literatura alemana, Venus representa un tema añejo y venerable que se remonta a Tannhäuser (*ca.* 1205-1266) y que continúa siendo importante hasta las obras de Heine y Wagner, ya entrado el siglo XIX. En la baja Edad Media se atribuyeron a Tannhäuser cantos de penitencia; se cree que él llevó una vida de libertinaje sexual –"en la montaña de Venus"– y que más tarde viajó a Roma en un vano intento por pedir perdón al Papa. Pero tras la negativa de éste, brotó una hermosa flor del báculo papal en señal de que Dios perdonó los pecados cometidos por Tannhäuser. En esta tradición, Venus y la montaña de Venus representan los pecados carnales y no se registra una relación especial con Italia. La relevancia de Italia no va más allá de la Roma del papa, no incluye la de la Antigüedad, pues Venus sólo simboliza el pecado y no está vinculada con algún periodo o lugar específicos; permanece por completo dentro de los límites del universo simbólico y semántico de la Edad Media cristiana, situación que persiste todavía en la novela corta de Ludwig Tieck intitulado *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (*El fiel Eckhart y el Tannenhäuser*) de 1799. En ésta se describe la montaña de Venus de la siguiente manera: "En esta montaña se refugiaron los diablos, y se pusieron a buen recaudo en el centro salvaje del mundo, cuando en su avance el santo cristianismo derribó el culto pagano. Ahora se dice que aquí sobre todo la señora Venus tendría su corte y reuniría en torno a ella a todas sus huestes infernales de placeres mundanos y deseos prohibidos". Y cuando se pregunta dónde se sitúa la montaña de Venus, la respuesta es que nadie lo sabe: "Ése es el secreto [...] que nadie puede contar".[25]

Aunque la novela de Eichendorff mantiene el contraste entre la Antigüedad pagana (Venus) y la devoción cristiana (María), su historia ya no versa sobre el pecado y la absolución sino, en esencia, sobre la confrontación con un pasado precristiano. Dicho de otro modo, la novela es un palimpsesto, en el que se escribe un significado nuevo sobre uno viejo, lo que explica en amplia medida la popularidad inmensa de la que gozó en su tiempo. El autor tiene éxito en su intento por dotar la historia antigua de un nuevo contenido, dando mayor realce al detalle concreto (histórico) a costa del mensaje moralista universal encerrado en el tema de Tannhäuser. La novela no trata de la

[25] L. Tieck, *Der getreue Eckhart und der Tannenhäuser*, en *Werke in vier Bänden*, ed. de M. Thalmann, Múnich, 1964, t. II, p. 35.

pugna intemporal y universal entre la tentación y la redención sino que está situada de manera explícita en Italia, cerca de Lucca; la confrontación con los vestigios de la Antigüedad (una estatua de Venus) es el acontecimiento que rige la historia. Esto quiere decir que el simbolismo del relato de Tannhäuser debe ceder ante una realidad histórica a la que en la historia original se alude sólo muy indirectamente. Así, logra incluir la fuerza de la historia antigua de pecado y redención en una muy distinta sobre un encuentro inquietante con el pasado. Mientras que la absolución cristiana anula el pasado debido a que son "borrados" nuestros pecados del pasado, Eichendorff congela el encuentro con el pasado y consigue transformar el antiguo tema de Tannhäuser en una exaltación del pasado.

Florio se encuentra cara a cara con la estatua de Venus por primera vez cuando, tras abandonar su posada, se pierde entre los bosques de Lucca. De repente ve en la orilla de un estanque una estatua que se refleja en el agua oscura y de inmediato queda fascinado con su belleza. Al día siguiente, Florio, montando a caballo, vuelve a perderse y, curiosamente (tal vez no tanto), llega al mismo lugar de la noche anterior. Sin embargo, esta vez no ve a la estatua sino a una mujer muy parecida a ella. Está tocando un laúd y canta una canción, cuyo implícito significado sexual resulta evidentemente obsceno:[26]

> Veo salir la rosa de su verde clausura,
> Y, al soplar los aires seductores,
> Sonrojada extenderse en la tibia corriente.*

La fascinación de Florio por la estatua de Venus (es decir, por el pasado) inflama de un amor y deseo insaciables; un deseo que se hace cada vez más intenso, ya que Florio cree que conoce desde siempre al objeto de su amor y que éste representa, en realidad, el recuerdo de un pasado lejano e indefinido. "Florio quedó sumergido en sus exuberantes sueños, creía que conocía desde hace mucho a la bella tocadora de laúd y que, en los vaivenes de la vida, la había olvidado y perdido". Un poco más tarde, Venus dice ser consciente de que suele provocar esto en la gente que la ve: "Todos creen haberme visto antes, pues mi imagen brilla y florece en los sueños de la juventud".[27] Veremos más adelante que esto también es un aspecto crucial de la experiencia histórica en Benjamin. Ésta encierra siempre un elemento de reconocimiento; la

[26] Eichendorff, *Das Marmorbild*, p. 360.

* Trad. de Alfonsina Janés en <www.amediavoz.com/eichendorff.htm>.

[27] Eichendorff, *Das Marmorbild*, p. 377.

sensación de que vuelve a la vida algo que conocíamos todo el tiempo, pero de lo que ya no éramos conscientes.

Existe aún otro aspecto en la experiencia del pasado tal como Florio la vivió que vuelve a aparecer en Benjamin, a saber: la comprensión de que esta experiencia no se lleva a cabo en lo más íntimo del sujeto o del objeto, sino que tiene su lugar en la superficie donde se encuentran el sujeto y el objeto, donde uno toca con cuidado al otro, con un gesto delicado y respetuoso para ambos, en un abrazo momentáneo y desinteresado de pasado y presente. Es una muestra del amor más sutil y delicado; como tal, la metáfora de un encuentro con el pasado se aparta totalmente de las "preguntas agudas" con las que el hombre de ciencia pretende sonsacar los secretos a sus objetos. En efecto, cuando Florio insiste en que Venus no se le esconda más y que le revele su nombre, de modo que nunca más pierda su apariencia encantadora (insistencia característica del afán por el conocimiento científico a diferencia del "conocimiento" muy fugaz y efímero que se desprende de la experiencia del pasado), entonces Venus reprende con indulgencia a Florio: "No lo hagas", responde meditabunda, "coge las flores de la vida con alegría, tal como el momento te las brinda, no busques sus raíces en la tierra, pues ahí abajo todo es triste y silencioso". Florio la mira con asombro, sin entender cómo palabras tan enigmáticas brotaron de la boca de la alegre muchacha.[28] Como un abrazo tan delicado ocurre por naturaleza en el encantamiento del momento, nunca se deja arrancar por la *Sehnsucht* por más fuerte que sea, ni es posible repetirlo a placer: en el amor como en la experiencia histórica, las órdenes no funcionan. Florio se da cuenta asimismo de que, por una u otra razón, nunca logrará encontrar por su cuenta el camino a la extraña casa de campo de Venus; son siempre el azar o Donati, el emisario del pasado (que ciertamente no es la personificación de algo tan mundano como un historiador), los que lo conducen a ella.

A continuación, la novela culmina de una forma inesperada y simbólica: Donati ha llevado a Florio a la casa de campaña de Venus. Después de sostener una íntima conversación a solas en el delicioso vergel, ella lo invita a que entre en la casa. Sin embargo, en el momento en que su unión –y, entonces, la del presente y el pasado–parece inminente, Florio, confundido, pronuncia las palabras fatales: " 'Dios mío, no permitas que me pierda en este mundo' ". Apenas se dijo a sí mismo estas palabras cuando afuera se levantó un viento turbio que parecía anunciar una tormenta, que sopló contra él y lo alteró. Al mismo tiempo notó pasto y brotes de hierba –de los que crecen en los muros viejos– en las molduras de la ventana. De ahí apareció siseando

[28] Eichendorff, *Das Marmorbild*, p. 369.

una serpiente que se precipitó en el abismo, retorciendo su cola verde dorada".[29] Con esas palabras –con las que Florio evita perderse en el pasado– el encantamiento se rompe de modo definitivo e irrevocable. Venus vuelve a ser la fría e imponente estatua de mármol blanco que Florio vio unas noches antes en la orilla del estanque; la casa se convierte en un lugar aterrador, de donde Florio escapa en medio de una gran confusión.

Al día siguiente, el presente reivindica de forma triunfal sus antiguos derechos: la casa de campo de Venus quedó transformada en una ruina lúgubre, de la noche a la mañana la distinguida casa de Donati devino una pequeña y destartalada finca; Fortunato canta sus canciones siempre alegres, el propio Florio se siente renacido tras escapar de las tentaciones tenebrosas del pasado y se enamora de la bella y sencilla Bianca. ¿Y el pasado? Eichendorff no comenta nada al respecto: demasiado irrelevante para mencionarlo. Así les sucede a los que viven en el presente. La experiencia del pasado no deja huellas en el presente. "Y así, los dichosos descendieron alegremente, atravesando las praderas asoleadas, rumbo a la próspera ciudad de Milán".[30]

¿Cuál es, entonces, el sentido profundo de la historia de Eichendorff? Podemos comprobar que sucedió una verdadera unión de Venus y Florio, del pasado y el presente, ya que ambos, por decir así, mantuvieron su integridad: sus identidades (u *Horizonten*, como diría Gadamer) se acercaron mucho, pero no acabaron por fundirse. Es significativo que Florio se arredrara en el momento que tal unión se hizo posible; precisamente porque temió perder su identidad.

La representación que Eichendorff hizo del asunto resulta interesante porque los historicistas decimonónicos sostuvieron siempre que adquirimos nuestra identidad exclusivamente gracias al pasado: somos lo que el pasado hizo de nosotros. Esto significa que tanto el historicismo como el autor de *La estatua* –aunque cada uno de modo muy distinto– establecen una relación muy estrecha entre la historia y la identidad. En tanto el historicismo se concentra en la adquisición de la identidad, Eichendorff recalca el peligro de perderla en nuestro contacto con el pasado. Florio era consciente de que en sus encuentros con Venus (es decir, con el pasado) arriesgaba su identidad; precisamente por esta razón se arredró *au moment suprême*. Esta diferencia indica que el historicista y Eichendorff se mueven en direcciones opuestas cuando reflexionan sobre cómo nos relacionamos con el pasado. El historicista

[29] Eichendorff, *Das Marmorbild*, p. 378.

[30] Eichendorff retomó muchos de estos temas en su obra tremendamente exitosa intitulada *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826); no obstante, este libro carece de todo el dramatismo del encuentro con el pasado italiano.

se deja llevar por la corriente de la historia y del tiempo y de esta forma espera descubrir su identidad. Florio parece poseer una identidad que antecede a la historia, y la pone en juego cuando se mueve en dirección opuesta, esto es, del presente al pasado.

Sin embargo, esto no es todo. A diferencia del historicismo, en la representación de Eichendorff de cómo nos relacionamos con el pasado, deben distinguirse dos planos. Si bien es cierto que en el primero –que es el que predomina en *La estatua*–, el historicista y Eichendorff se desplazan en direcciones opuestas, existe otro plano en la obra del escritor alemán, que no tiene homólogo en la definición histórica de la manera en que nos relacionamos con el pasado. Para este segundo cabe recordar las siguientes famosas estrofas de Goethe:[31]

> Si el ojo no contuviera algo del propio Sol,
> Nunca sería capaz de mirarlo,
> Si no existiera en nosotros algo del poder divino,
> ¿Cómo podría lo divino cautivarnos?

Lo que a simple vista puede parecer extraño, anómalo o, incluso, tal vez amenazante, a decir de Goethe, forma parte de lo que, de hecho, desde siempre ha sido nuestra identidad. Algo de lo que constituye al Sol o a Dios desde siempre debe de haber formado parte de lo que somos; si no, nunca estaríamos sobrecogidos por el Sol o por lo divino. Desde luego, esto recuerda el célebre *topos* del *Meno*, en el cual Platón señala que todo conocimiento termina siendo cuestión de recordar lo que ya está presente en nuestras mentes, sin que seamos conscientes de ello. Así ocurre también en el amor: el amado provoca una resonancia profunda e intensa en el corazón del otro, por lo que este amor va encaminado a la reunificación de lo que se encuentra separado (piénsese asimismo en el mito de Platón sobre el origen de los sexos). Y esto se aplica de igual manera al amor que Florio sintió por Venus, quien le advirtió que su amor por ella nació del reconocimiento: este amor estaba oculto siempre en su corazón, como si fuera un recuerdo, olvidado a causa de todas las distracciones que existen en el mundo claro y transparente de Fortunato, que simboliza el del presente. La cita de Goethe indica que se trata del reconoci-

[31] Goethe, "Zahme Xenien III", en *Sämtliche Werke*, t. IV, p. 59, ss. pp. 724-727. Nietzsche pone de cabeza la representación platónica que Goethe hace, cuando, al inicio de su libro, hace que Zaratustra se dirija al Sol con las siguientes palabras: "¡Qué sería tu felicidad, radiante astro, si no tuviese aquéllos para los que brillas!" *Cfr.* F. Nietzsche, *Also sprach Zaratustra*, en *Werke in zwei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Múnich, 1973, t. I, p. 547. [Tr. de Pablo Simón, en F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1969, p. 11].

miento de una identidad compartida; un reconocimiento que entraña tanto una promesa como una amenaza. Supone, por una parte, la promesa de una reunificación, gracias a la esperanza de que todo lo que separa el presente del pasado se borrará, pero, por otra, supone una amenaza, porque si este acto de borrar se hiciera realidad, conllevaría la perdida de la identidad. Al vincular de una manera tan indisoluble la promesa con la amenaza, nos hacemos una primera idea de lo "sublime" de la experiencia histórica.

No podemos alabar lo suficiente a Eichendorff por su descripción admirable de la experiencia histórica (lo que, en realidad, lo convierte en el héroe de este capítulo). Demuestra que nuestro encuentro con el pasado no corre paralelamente con la historia y que la experiencia histórica es opuesta al historicismo, pues en el caso de dicha experiencia se trata de un movimiento que va del presente al pasado; u, otorgándole la connotación adecuada, que consiste en un movimiento de descontextualización, que elimina todo contexto, en concreto el contemporáneo, al igual que todas las acumulaciones contextuales reunidas con el correr de los siglos que obstaculizan una experiencia directa e inmediata del pasado. Sólo así podremos reconocernos en el pasado y a éste en nosotros; es eso lo que la Venus de Eichendorff explica a Florio. Como veremos más adelante, precisamente esta noción está presente también en Burckhardt y Benjamin: ambos señalan que existe un plano de la intemporalidad que, al contrario de lo que cabría suponer, no precede a la historia, sino que sólo logramos acceder a él una vez que la contextualización y la "historización" han cumplido sus funciones. Esto significa que la experiencia histórica requiere, ante todo, contextualización e historización, pues sin la contextualización, la descontextualización no es posible y, por tanto, tampoco podría haber una experiencia histórica.

Ahora comprendemos también por qué el romance de Venus y Florio –del pasado y el presente– se mantiene tan "superficial": bajo la superficie, no hay absolutamente nada que pudiera unirlos, por la sencilla razón de que todo lo que se halle posiblemente ahí en cuanto contexto o historia, debería desecharse, a fin de que pudiera llevarse a cabo el abrazo suave y sutil entre el pasado y el presente que caracteriza la experiencia histórica (la cuestión de la superficialidad de la experiencia histórica también volverá a aparecer en Benjamin). La experiencia histórica, ilustrada por el encuentro de Florio y Venus, es como una relación amorosa en sumo grado absorbente al mismo tiempo que uno permanece "inmaculado" y, por tanto, no deja descendencia.

Cabría afirmar además que la unión, o fusión, se pospone una y otra vez, sin cesar, como si fuera una promesa cuyo cumplimiento se persigue con fervor sin que se alcance jamás, o como una *Sehnsucht* insaciable. Parece que se

hubiera creado un vacío que no puede o no debe ser llenado, más aún, como si ese vacío se hubiera convertido en el nuevo contenido. Una cosa negativa se transforma en algo positivo, una ausencia se convierte en una presencia mediante un gesto atenuante de resignación. Pues bien, eso es lo que provoca el famoso *Sehnsucht* romántico: crea siempre la conciencia de un "no aquí, no ahora", y lo sabe sugerir con tal fuerza que surge una especie de orden alternativo en el que ese "no aquí" y "no ahora" se vuelven tan reales como el "aquí" y el "ahora", y en el que todos los parámetros (como los del tiempo) señalan en direcciones opuestas por la oposición entre ambos órdenes. Un ejemplo asombroso de esto lo constituye el poema de Nicolaus Lenau "A la anhelada".[32]

¡En vano! ¡estás perdida para siempre para mí!
A gritos en la oscura selva de la vida,
Te ha embrujado el incesante anhelo;
En balde resonó su llamado en su soledad.

Mi corazón está gravemente enfermo por un presentimiento,
Del que nunca me recuperaré,
Me susurra su triste advertencia
¡Ella aún no nace en esta tierra!

Las horas, que con cantos alegres alguna vez
Acompañaban a la muchacha por los valles de esta tierra
Aún están dormidas en la penumbra del futuro
Junto a su profusión de felicidades;

De felicidades, que las horas despiertas
Con ligereza dispersan a Todos
A quienes prodigan el bello privilegio
De pasar ahí con su reina

Pero una de las durmientes
La persuade de ir al fresco de los cipreses,
Y la lleva, pensativa y callada
A tu túmulo, musgoso y olvidado.

Entonces yerra tu espíritu ansioso por tus cenizas,
El espíritu y el polvo se estremecerán por reunirse
Pero la muchacha, misteriosamente conmovida
En silencio permanece en la tumba –y llora.

[32] N. Lenau, *Sämtliche Werke in einem Bande*, ed. de E. Emil Barthel, Leipzig, 1883, p. 11.

El poeta confiesa estar dominado por una repentina y extraña obsesión, a saber: que la muchacha que ama –*die Ersehnte*–, de hecho es una figura que proviene del futuro y no del pasado (como pudiera parecer). Evoca la imagen de "la reina del tiempo" que va pasando junto con las "horas" que forman su reino. Algunas de éstas están "despiertas"; forman el pasado del que las "horas" con su amada le han acompañado al recorrer los valles de este mundo. Pero entonces el poeta descubre que la "hora" del encuentro real con su amada es una "hora" que todavía "dormita" y que, por tanto, pertenece a un futuro aún indefinido. Cuando esta "hora" llegue, el poeta estará muerto y enterrado en una tumba, a la que el tiempo llevará con suavidad a la amada. De esta manera, la divergencia entre el tiempo real y el del *Sehnsucht* se manifiesta al poeta; nada podrá lograr jamás una "fusión" entre ambas formas de ordenar el tiempo. *Sehnsucht* y la unión con su objeto se excluyen la una al otro; de modo idéntico, por supuesto, a lo que les ocurrió a Florio y Venus.

En este aspecto, la experiencia histórica (por ejemplo, el *Sehnsucht*) difiere de manera crucial de la fusión de horizontes gadameriana, en la que la fusión se lleva efectivamente a cabo y en la que el presente, debido al mecanismo gadameriano de la *applicatio*, resulta ser siempre el compañero dominante en la interacción entre presente y pasado. Este mecanismo garantiza la "conclusión" de la *Erfahrung* gadameriana, la experiencia del pasado; aunque para Gadamer, la conclusión es siempre temporal y fugaz, puesto que constituye sólo una fase de la *Wirkungsgeschichte* [historia efectual] de nuestros encuentros con el pasado. Gadamer extiende, por decirlo de algún modo, el momento de la "unión" a lo largo de toda la historia. Sin embargo, en el caso de la experiencia histórica cabe afirmar que las cosas ocurren precisamente a la inversa: ahí, la promesa incumplida de la unión es la que se extiende a lo largo de toda la historia. Y esto acerca la experiencia histórica a lo sublime otra vez, en la medida en que la experiencia sublime anuncia un *impasse* cognoscitivo, que dura mientras persista el *impasse* (al igual que en el poema de Lenau); esto significa que es permanente, ya que para el *Sehnsucht* no existe un momento de conclusión (*closure*). Se podría ir aún más lejos y afirmar que es indefectiblemente propio de lo sublime no conocer la conclusión, pues si lo sublime posee la capacidad para alcanzar una conclusión, ha de disponer también de los mecanismos que puedan efectuarlo. Esto resultaría incompatible con el *impasse* permanente, característico de lo sublime por definición. Por eso, cabe coincidir por completo con Kiene Brillenburg Wurth cuando critica a Kant por violentar la noción de la experiencia sublime al hacer que ésta culmine siempre en el buen desenlace de la concienciación de nuestro destino moral.[33]

[33] Véase el primer capítulo de C. A. Brillenburg Wurth, "The musically sublime. Infinity,

No se nos puede escapar que Eichendorff asocia de manera significativa el pasado con la naturaleza "ahistórica", y que la experiencia del pasado tal como la vivió Florio adopta el carácter de un mito (es decir, de un regreso paradójico a la dimensión de la naturaleza "suprahistórica" que, como veremos al final del capítulo VIII, va siempre aparejada de los intentos más fuertes por la historización). La abierta "sexualización" de la relación entre el pasado (Venus) y el presente (Florio) ya lo denota, al igual que la manera en que Eichendorff configura dicha relación de acuerdo con la que mantenemos nosotros con la dimensión del amor (deseado) y de la satisfacción sexual, que va más allá del tiempo. Aún más representativa del regreso a la naturaleza es la metamorfosis del mundo de Venus, después de que Florio, por miedo de perder su identidad, se arredrara ante una unión con el pasado: de súbito, la preciosa casa de campo se encuentra en absoluta decadencia, es una total ruina y de nuevo está en un estado natural intemporal. Y esto se aplica también a Venus: se petrifica y permanece como el trozo de mármol que era al comienzo de la historia. Otro indicio es que Eichendorff sitúa la estatua de Venus en la orilla de un estanque, donde al parecer se pierde en un narcisista amor propio, es decir, en una especie de lazo o *loop* inabordable para todo y todos menos para ella misma. El pasado, del mismo modo que la naturaleza, está recluido en sí.

Esta conexión entre el pasado y la naturaleza es tanto más apropiada, dado que en el Renacimiento (en el que se sitúa la novela) la conciencia histórica vigente se expresaba de preferencia en términos de la eterna pugna entre la *virtù* y la fortuna. La diosa Fortuna simboliza las fuerzas invencibles de la decadencia (o de la entropía, como diríamos hoy día), del regreso de todas las cosas humanas al dominio de la naturaleza, mientras que la *virtù* representa el esfuerzo enérgico, pero sólo temporal, de la humanidad por domar a Fortuna y a la naturaleza. Así, es posible vincular la experiencia histórica con la conciencia histórica del Renacimiento, tal como lo esbozó de manera magistral John Pocock en su *opus magnum*.[34]

De la conexión particular que existe entre el pasado y la naturaleza se derivan las siguientes dos consecuencias: en primer lugar, la dimensión de la historia es absorbida en su totalidad por el sujeto histórico, esto es, la historia no existe fuera del sujeto, y toda historia es la de él. La pertenencia a la historia dejó de ser una característica de las cosas del propio pasado (como la estatua de Venus), como sospecharíamos ingenuamente; pues pertenecen más

indeterminacy, irresolvability", tesis de doctorado, Groninga, 2002.

[34] J. G. A. Pocock, *The machiavellian moment. Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*, Princeton, 1975, pp. 31-49.

bien a la dimensión de la naturaleza: no, la historia constituye una categoría del sujeto histórico. Sólo el sujeto puede otorgar a las cosas el "halo" de la historicidad, pero mientras no lo haga, siguen perteneciendo tranquilamente a la dimensión de la naturaleza. En segundo lugar, precisamente por este motivo, el encuentro entre el sujeto y el pasado adquiere el halo de lo *Unheimliche*, proyectado por Eichendorff con tanta insistencia en el mundo de Venus y Donati. Resulta *unheimlich* porque el mundo se oculta y rehúye un contacto útil con el sujeto: éste (Florio, la historia) conoce al pasado en calidad de lo radicalmente "distinto", es decir, la naturaleza. El pasado y lo que nos es dado en el transcurso del tiempo se presentan en calidad de naturaleza, es decir, en una forma que trasciende justamente todo tiempo; por eso es *unheimlich*.

Esto explica el carácter sublime de la paradoja de la experiencia histórica, en la medida en que ésta intenta expresar en términos históricos lo que ha adoptado ahora la apariencia ahistórica de la naturaleza. El sujeto trata de abrazar lo histórico, pero es confrontado con lo ahistórico. El pasado se nos escapa en una apariencia –la de la naturaleza– que difiere mucho de lo que deseábamos y esperábamos recuperar. Esto explica, asimismo, por qué una experiencia histórica va siempre aparejada de una sensación de pérdida, aunque en realidad no se ha perdido algo que se ha poseído alguna vez. Dicha sensación parece apuntar a una pérdida del pasado; no obstante, lo que se ha perdido no es el pasado; éste constituye, además, una realidad que nunca hubiésemos podido poseer y, por tanto, tampoco perder. Nuestra sensación de haber perdido algo es, en realidad, un mito, y lo es en dos sentidos: en primer lugar, porque no hemos perdido algo que poseíamos antes (en este caso, el pasado). Y en segundo, porque los mitos representan aquellos aspectos de la naturaleza que, a nuestro parecer, merecen la pena ser incluidos en nuestra historia. El mito suele marcar la transición de la naturaleza a la historia y relata el modo en que la historia surge de la naturaleza.

Huelga decir que esta particular "naturaleza" –situada en el límite de la naturaleza y la historia– no es la que se investiga en las ciencias exactas, sino que consiste más bien en aquello que queda una vez que el mundo de la historia ha sido despojado de su atributo de "ser historia". Esta "naturaleza" presupone la historia y es un producto de la conciencia histórica; incluso, quizá sea la expresión más refinada de dicha conciencia, porque se hace todo el recorrido que comienza en la naturaleza, atraviesa la historia y regresa a la naturaleza. Habría sido imposible que esta naturaleza particular existiera antes de la llegada del historicismo. La percepción imaginaria de pérdida tiene su origen en nuestra sensación vaga e indefinida de que la historia (aquello con lo que podemos identificarnos, que consideramos parte de nosotros mismos y que podemos perder) se transformó en la naturaleza (que no podemos

poseer o perder, y que, inexorablemente, nos resulta ajena). Esto representa la tragedia más profunda y más triste de nuestra relación con el pasado, y no nos queda otra que derramar lágrimas por la civilización que ha convertido dicha tragedia en la verdad suprema sobre sí misma.

EL *QUERSCHNITT* * COMO EXPERIENCIA HISTÓRICA

Podemos encontrar varios elementos de la experiencia histórica en Burckhardt, cuyos lazos con Italia se describen mejor en términos eichendorffianos como una relación amorosa de toda la vida, con todos los altibajos, alegrías y decepciones que ésta conlleva. En julio de 1838 –aun antes de su decisión de elegir una carrera como historiador– hizo, junto con su primo Jacob Oeri, su primer viaje a Italia. Éste resultó una verdadera revelación. Su receptividad a la experiencia histórica del pasado se hace muy notable en su exaltada descripción de lo que experimentó cuando la belleza silenciosa de los tesoros arquitectónicos de Pisa se fundía con el misterioso cielo crepuscular. "Estaba parado en el bello césped verde, donde se levantan la catedral, el *Battistero*, la *Campanile* y el *Camposanto*, y dibujaba, apoyándome en la pared del Seminario [...] Todo el cielo era de un azul profundo y en el resplandor de la noche los Apeninos lucían color violeta; a mis pies murmullaba el río Arno y sentía ganas de llorar como si fuera un niño. Todo mi heroísmo se esfumó...".[35] Nótese el peculiar "todo mi heroísmo se esfumó". ¿Qué otra cosa podría significar que el que todo intento, o, incluso, todo deseo de dominar el pasado se cambia temporalmente por un sometimiento a la magia del instante? Un sometimiento que garantiza la receptividad al pasado, tan esencial para la experiencia histórica; en este sentido, Burckhardt se encuentra exactamente en la misma posición que Florio justo antes de su exclamación fatal. El historiador suizo, además, admiraba con fervor *La estatua de mármol* de Eichendorff, por la sutileza con la que éste expresaba la experiencia del misterioso pasado italiano.

Lo *Unheimliche*, introducido por Eichendorff en la noción de la experiencia histórica, vuelve a aparecer (con una fuerte alusión a lo sublime) en la descripción que Burckhardt hizo de su visita accidental a la iglesia de la Santa Croce en Florencia. Sin saber en qué edificio se acabó de refugiar para guarecerse de una tormenta violenta, lo sobrecogió la combinación de una oscuridad lóbrega y la luz intensa de los relámpagos en la inmensa iglesia.

* N.de la tr.: corte transversal

[35] Burckhardt citado en W. Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Bazel 1947, t. I ("Frühe Jugend und baslerisches Erbe"), pp. 474-475.

> Era una especie de temor sagrado que sentía mientras contemplaba ese templo, y los relámpagos iluminaban por momentos los hermosos vitrales, cuando mirando los *frescos* de Giotto que están en el coro y, mientras oía el tintineo de los vidrios, me imaginaba cuáles hombres, vivos o muertos, habían pasado el umbral de esta iglesia. Aquí andaba Arnolfo* de arriba abajo entre sus albañiles y artesanos [...] alguna vez Dante estuvo aquí parado observando a los artistas que con su trabajo adornaban el hermoso edificio. ¡Y ahora las tumbas! Del lado izquierdo de la entrada yace Galileo, cansado de vivir [...] después noté un gran cortinaje, debajo del cual sobresalía un pedestal de mármol [...] avancé hacia él, levanté la tela un poco y me asusté cuando leí la inscripción: NICOLAO MACHIAVELLIO, etcétera [...] La lluvia persistía y la tormenta se hacía cada vez más fuerte. Oscurecía aún más, con lo que las tumbas de mármol blanco parecían relucir con mayor intensidad cada vez que relampagueaba; por la alta nave de la iglesia, el rugir de los truenos resonaba majestuosamente; sin embargo, yo iba de pintura en pintura, de tumba en tumba y dentro de mí celebré varias misas en conmemoración.[36]

Del mismo modo que Florio vive su encuentro con Venus como la resucitación de un remoto pasado personal, así le sucede también a Burckhardt:

> Sí, existe una *praedestinatio duplex*; algunos están destinados a encontrar en Italia lo sagrado, otros no. Ojalá yo pertenezca a los primeros [...] en ese mismo lugar, de verdad pasó por mi mente la idea de que, tal vez, hubiese nacido ahí. Heine diría: "soy hijo de una sirena del Mediterráneo, abandonado a la luz de la luna una noche fragante en el muelle de un palacio italiano, llevado a la ciudad de Basel por gente compasiva y a la vez cruel para que recibiera una educación práctica".[37]

Incluso el tema eichendorffiano de la Venus que cobra vida por la noche surge en la fantasía de Burckhardt cuando se pregunta qué pudo haber ocurrido entre la estatua de la Venus de Medici, la de los dos luchadores, el fauno danzante y Apolo en la *Tribuna* de la Galería de los Uffizi a medianoche.[38]

* N. de la tr.: El arquitecto de la Santa Croce.

[36] J. Burckhardt, *Gesamtausgabe*, 14 tomos, ed. de J. Oeri y E. Dürr, Berlín/Leipzig, 1929-1934, t. I, pp. 42-43.

[37] Burckhardt, *Gesamtausgabe*, t. I, p. XXIII.

[38] "A medianoche, cuando ya pasó mucho tiempo de que los custodios se fueron a dormir, en el tiempo de la luna llena más brillante y cuando ésta brilla con un bello resplandor sobre la Venus, ella adquiere colores cada vez más vivos, y una vivaz mirada de dulce languidez (alguna vez los griegos lo llamaban 'la humedad'); ella alza el vuelo desde el pedestal y toca con suavidad a ambos luchadores [...] La diosa avanza hacia Apollino y bisbisea quedito y con dulzura: ¡Apolo! Él cobra vida y talla sus ojos por mucho tiempo sin saber qué pasa; pero ella le besa la frente, y sólo ahora se erige en todo esplendor y sigue a Venus, quien empezó a explicar con detalle todas las obras de arte". *Cfr.* Burckhardt, *Gesamtausgabe*, t. I, pp. 46-47.

Otra coincidencia entre Eichendorff y Burckhardt asimismo es importante, se trata del modo en que este último iba y venía entre lo clásico y lo romántico (o entre la Antigüedad y el Medioevo gótico), esto es, entre lo ahistórico y lo histórico. Comprobamos en él un desplazamiento parecido al que se manifestó en Goethe, en la medida en que ambos cambiaron la adoración romántica que sentían por el Medioevo y la catedral gótica, por una predilección por lo clásico. Si bien es cierto que en ambos casos este desplazamiento supone una expresión o una exaltación de la sustitución de lo histórico por lo ahistórico y lo cuasinatural, ellos, al igual que Eichendorff, no pensaron que esto fuese motivo para volver a un rechazo antihistoricista del pasado. Se trata, más bien, de una síntesis de lo histórico y lo antihistórico, considerada por Meinecke el estadio supremo del historicismo, un estadio que Goethe alcanzó mucho antes del historicismo del siglo XIX. Lo que Goethe tenía en mente es explicado por Meinecke, quien recurre para ello a aquellas palabras tan raramente elegiacas que al final del prólogo Dios dirige a Fausto:[39]

> Que lo evolutivo que perpetuamente obra y vive,
> Os circunde con dulces barreras de amor,
> y a lo que se cierne en el aire cual flotante aparición
> dadle fijeza con pensamientos duraderos.

La idea es, entonces, que detrás de la multitud de cambios históricos y detrás de la infinidad de formas históricas pueda manifestarse una verdad supratemporal; ésta, a su vez, requiere dicha multitud, y parte del supuesto de su existencia para poderse manifestar. De esta manera, cabe argüir que la historia nos proporciona las herramientas para trascender la historia, y que la representación que Goethe hizo de la historia es tanto el cumplimiento del historicismo como su trascendencia.[40] Con este razonamiento de Meinecke podemos coincidir. Lo más probable es que Goethe transforme aquí su neoplatonismo en una teoría de la historia, plasmando esto con mucha elegancia y de forma condensada en la bella fórmula que se pronuncia al final de Fausto II –"todo lo transitorio es tan sólo un símil"–todo lo transitorio (es decir, todo lo histórico) es un reflejo de las formas platónicas intemporales.

Así y todo, al pasar de lo histórico a lo ahistórico Burckhardt tiene probablemente otra cosa en mente, pues no se le conoce como platónico, o

[39] Goethe, *Faust*, en *Sämtliche Werke*, t. XIII-1, vv. 346-349. (Tr. de Roviralta Borrell en Goethe, *Fausto*, México, UNAM, 1924, p. 23).

[40] Meinecke sostiene esto en su magistral discusión de la representación que hizo Goethe de la historia. *Cfr.* Meinecke, *Entstehung des Historismus*, pp. 445-585.

más en concreto, neoplatónico. Es lamentable (y, además, algo extraño) que en su vastísima obra, Meinecke sólo preste atención de manera incidental a la representación burckhardtiana de la historia, ya que ésta resulta muy afín a la suya y su respeto por Burckhardt no es menor que su admiración por Goethe.[41] Si bien es cierto que en los escritos de Burckhardt nos topamos con frases que parecen tener su origen en Goethe –como por ejemplo la que puso en la introducción de sus *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (*Consideraciones sobre la historia universal*): "Los filósofos de la historia consideran el pasado como antítesis y etapa previa a nosotros, viendo en nosotros el producto de una evolución. Nosotros nos fijamos en lo que se repite, en lo constante, en lo único, como algo que encuentra eco en nosotros y es comprensible para nosotros"–.[42] cabe preguntar si, en efecto, es válido vincular esta frase con el autor del *Fausto* y, si no fuera el caso, cómo deberíamos entenderla.

Todo intérprete de Burckhardt ha lidiado con esta afirmación enigmática; por lo general, se considera una clave importante del pensamiento histórico de Burckhardt, pero cada autor la ha explicado de modo diferente, y si se me permite, quisiera añadir una interpretación más. El mejor punto de partida lo constituye el agudo análisis del pensamiento de Burckhardt elaborado por Jörn Rüsen. Él nos invita a leer dicha afirmación en función de la que se expone inmediatamente antes en la obra del autor suizo: "Tomamos como punto de partida el único centro permanente y posible para nosotros: el hombre que padece, aspira y actúa; el hombre tal como es, como ha sido siempre y siempre será. Por eso nuestro modo de tratar el asunto será, en cierto modo, patológico".[43] En estas palabras, Rüsen descubre lo que deno-

[41] En la reseña que Meinecke escribió en 1946 sobre las *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (*Consideraciones sobre la historia universal*) de Burckhardt, se limita a demostrar hasta qué punto Burckhardt ocupaba una posición marginal en la tradición histórica alemana. No obstante, al final de su carrera, aludiendo a la catástrofe alemana, señala que precisamente en la obra de Burckhardt se halla un indicio para la mejor reorientación posible de la historiografía alemana: "Para nosotros, y los que después de nosotros investigarán la historia, ¿no será que Burckhardt terminará siendo más relevante que Ranke?" *Cfr.* F. Meinecke, *Ranke und Burckhardt. Ein Vortrag*, Berlín, 1948, p. 4. No menos sorprendente es la virtual ausencia de interés en Burckhardt por parte de Gadamer.

[42] J. Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtunge,*, en *Gesamtausgabe*, t. VII, p. 3. Un poco más tarde, se contradiría totalmente esta afirmación, cuando Burckhardt sostiene que la esencia del pasado la constituye el cambio, ("la esencia de la historia es el cambio"). *Cfr.* Burckhardt, *Gesamtausgabe*, t. VII, p. 19. (Tr. en J. Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1943, p. 46).

[43] Burckhardt, *Gesamtausgabe*, t. VII, p. 19. (Tr. en Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*, p. 46.)

mina la "base antropológica" del pensamiento histórico de Burckhardt.[44] Su razonamiento es que para el historiador basiliense, el mundo de la vida del individuo no forma una abstracción de la multiplicidad que nos presenta la historia, no es algo a lo que sólo tendremos acceso después de asimilar todo lo que la historia pueda enseñar sobre el sufrimiento humano, la esperanza de los individuos y sus aspiraciones, sino que es justamente al revés: dicho mundo es la condición para poder llegar a una comprensión histórica adecuada. Y es que los componentes invariables y siempre recurrentes de la historicidad se encuentran en el mundo de la vida del ser humano, que no cesará de sufrir ni de perseguir algún fin; dichos componentes no sólo constituyen la fuente del cambio histórico sino también de todo significado del que el historiador pueda dotar al pasado.[45]

Hay mucho en favor de este acercamiento "antropológico" del pensamiento histórico de Burckhardt. El capitulo que lleva por título "El individuo y la colectividad" en sus *Consideraciones sobre la historia universal* refleja con mucha precisión que es el ser humano –sus alegrías, pero sobre todo sus sufrimientos–el que representa para él el alfa y el omega del pasado. No cabe duda de que esto se aplica al propio Burckhardt, ya que se percibe claramente el eco de su mentalidad pesimista. Desde nuestra perspectiva de la experiencia, no puede escapársenos el significado de la afirmación con la que Burckhardt, al final de su vida, inicia su breve autobiografía: "La muerte de su dulce madre, acaecida el día 17 de marzo de 1830, significó para él la primera pena en la vida; el mismo año, su casa fue, además, visitada por la enfermedad. De esta manera, desde temprana edad le hizo mella la impresión de que todo lo terrenal fuese fugaz e incierto, aunque poseía un temperamento que tendía más bien a la alegría".[46] Con toda seguridad, el pesimismo de Burckhardt,[47] su inclinación a moldear toda la historia en el tenor del ambiente de una pérdida irreparable, tiene su origen en esa experiencia; Rüsen demostró de modo contundente que desde el punto de vista de Burckhardt, la historia es, en esencia, una historia de la pérdida.[48] Asimismo, quisiera recordar su

[44] Rüsen, "Der ästhetischen Glanz", p. 292.

[45] Rüsen, "Der ästhetischen Glanz", p. 292, ss; *cfr.* asimismo pp. 305 y 311 . *Cfr.* J. Rüsen, "Historisches Denken als Trauerarbeit–Jacob Burckhardts Antwort auf eine Frage unserer Zeit", en *Geschichte im Kulturprozess*, Colonia 2002, p. 74.

[46] Burckhardt, *Autobiografische Aufzeichnungen*, en *Gesamtausgabe*, t. I, p. VII.

[47] Su pesimismo se alimentó, además, de sus lecturas de Schopenhauer, a quien admiraba profundamente. Las similitudes entre, por una parte, las especulaciones que Schopenhauer hacía sobre la voluntad, y por otra, la fascinación que sentía por el efecto de las grandes e impersonales fuerzas en la historia, no requieren mayor explicación.

[48] Rüsen, *Historisches Denken als Trauerarbeit*, en particular p. 81 ss. *Cfr.*, asimismo, R.

convicción de que todo acontecimiento termina por adquirir su significado definitivo en el momento mismo de nuestra muerte; es decir, en el momento de la pérdida total;[49] lo anterior refleja que no miraba la vida desde una perspectiva muy alegre. De ahí su fascinación por la época de Constantino el Grande, el tema de su primer libro, en el que narra la decadencia de las culturas griega y romana y la metamorfosis (*Verpuppung**) en un mundo cristiano, y de ahí, también, su fascinación de toda la vida por el Renacimiento italiano, un mundo perdido de belleza inigualable que, paradójicamente, ya albergaba las simientes de su ocaso en la modernidad y todo lo feo que su época conllevaba, como el ferrocarril, la democracia, la industrialización y el mundo de los negocios. Para Burckhardt, el presente se determina, en esencia, por lo que perdió del pasado al convertirse en presente; esta idea se anticipa a la noción del aura de Benjamin. Por eso, Burckhardt debió de haber estado en fuerte desacuerdo con la consabida exclamación patética de Ranke de que "quisiera, en cierto modo, borrarme a mí mismo y hacer que sólo las cosas en sí y las fuerzas poderosas hablaran",[50] con la que Ranke ofreció un testimonio muy explícito de su fe en la objetividad cientificista que, a su vez, sería refutado –asimismo de manera explícita– por la hermenéutica de Gadamer un siglo más tarde. Es que, según Burckhardt, el historiador debe mirar el pasado desde la perspectiva del presente: "Nuestro objeto es aquel pasado que está claramente vinculado con el presente y el futuro [...] En realidad, se debería dar realce ante todo a aquellos hechos cuyos hilos alcanzan hasta nuestra época y formación. Estas *Fakta* son más numerosas de lo que uno se imagina".[51] Por consiguiente, existe con seguridad una continuidad entre, por un lado, el sombrío punto de vista de Burckhardt sobre el pasado y, por el otro, su juicio igual de sombrío sobre las constantes invariables de la condición humana; todo ello parece hablar en favor de la tesis de Rüsen.

Sin embargo, tengo mis dudas acerca de la interpretación antropológica que hizo Rüsen del pensamiento histórico de Burckhardt. El historiador decimonónico no muestra su interés en lo recurrente, lo constante y lo típico en un contexto en que expone cómo determinadas constantes antropológicas

---

Stepper, *Leiden an der Geschichte. Ein zentrales Motiv in der Griechischen Kulturgeschichte Jacob Burckhardt's*, Bodenheim, 1997.

[49] Para un análisis de este tema en el pensamiento de Burckhardt (y de Dilthey), *cfr.* J. Grosse, "Letzte Stunden. Zur Analogie von Welt- und Lebensgeschichte bei Wilhelm Dilthey und Jacob Burckhardt", *Storia della Storiographia*, 37, 2000, pp. 67-101.

* Nota de la tr.: transformación en crisálida.

[50] L. von Ranke, *Englische Geschichte*, en *Sämtliche Werke*, 54 tomos, Leipzig 1867-1890, t. XV, p. 103.

[51] Burckhardt, *Historische Fragmente aus dem Nachlass*, en *Gesamtausgabe*, t. VII, p. 225.

configuraban el pasado, sino cuando explica cómo funcionaba la interacción entre el Estado, la Iglesia y la cultura; antes le interesa acotar la dimensión en la que se desarrolla el relato de la historia occidental, más que reducir dicho relato a determinadas constantes antropológicas; más aún, tal reducción no es lo que intenta conseguir. Por eso, propongo que se articule el interés aparentemente ahistórico de Burckhardt por lo recurrente, más que nada, con las siguientes palabras que reflejan lo que pretendía con su libro: "No pretendemos, ni mucho menos, remontarnos a las 'ideas histórico universales'. Nos contentaremos con registrar nuestras percepciones y con realizar toda una serie de cortes transversales a lo largo de la historia y en la mayor cantidad posible de direcciones".[52] Esto es, sin duda, una caracterización adecuada de sus descripciones del Estado, la Iglesia y la cultura en las *Consideraciones sobre la historia universal.* Runia destaca la "ingenuidad" fingida de Burckhardt y de su afirmación de no pretender nada profundo o especial. Con su negación de estar buscando "ideas sobre la historia (universal)", lanzó seguramente una pulla a historicistas como Ranke o Boeckh; sobre todo, con seguridad nada debió interesarle menos que emprender lo que filósofos tales como Fichte y Hegel hicieron antes. Tampoco fue su intención proponer una metodología histórica, ya que "somos 'acientíficos' y no tenemos ningún método, al menos no él de los demás".[53] Fue más una muestra de (falsa) modestia, que un argumento fáctico (o teórico), lo que Burckhardt opuso a Hegel. Runia compara su modo de relacionarse con sus oponentes historicistas y hegelianos con una conducta que los psiquiatras han denominado un *Todstellreflex,* es decir, un intento de simular la muerte, a fin de evitar un enfrentamiento abierto con un oponente considerado todopoderoso. Esto, no cabe duda, encierra buena parte de la verdad.

Sin embargo, el *Querschnitt* o corte transversal, noción central del fragmento arriba mencionado, guarda más, incluso, muchos más aspectos interesantes. La mejor manera de obtener una comprensión inicial de esa noción consiste en examinar el siguiente comentario hecho por Löwith: "Y a fin de evitar desde un principio la ilusión de una evolución progresiva –que conlleva un ordenamiento cronológico– Burckhardt contempla la historia no sólo desde la perspectiva de los 'cortes longitudinales', sino sobre todo desde la de los 'cortes transversales', que muestran, de manera perpendicular al progreso del tiempo, lo 'que se repite', lo que, a la vez, es lo que tiene eco en nosotros y lo que podemos entender".[54] La comprensión histórica no se

[52] Burckhardt, *Gesamtausgabe*, t. VII, p. 1. (Tr. en Burckhardt, *Reflexiones*, p. 44).
[53] Citado en Rüsen, *Historisches Denken als Trauerarbeit*, p. 290.
[54] K. Löwith, *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte*, Luzern, 1936, p. 77.

consigue colocando algo en un contexto cronológico o narrativo, sino mediante la descontextualización y situando estos elementos descontextualizados en los cortes transversales de Burckhardt, quien fue criticado duramente por este planteamiento con respecto al pasado, pues a simple vista resulta ahistórico. Croce observó en dicho planteamiento una incapacidad para encarar la verdad más fundamental de la historia y de la historiografía, a saber: que toda la historia consiste en evolución, desarrollo y genesis.[55] Aun más hostil se muestra Wenzel, el biógrafo de Burckhardt, cosa que no debe sorprendernos de alguien que lo mira desde una perspectiva marxista. Señala que los "cortes trasversales" aparentemente sencillos de Burckhardt reducen el trabajo del historiador a la especulación vacía e inútil (un *Wolkenkukucksheim**).[56] Muchas de estas críticas –aunque formuladas de un modo más interesante– las expresó también su antiguo alumno Dilthey: "Mientras se deshace el entrelazamiento temporal y causal de los momentos de un suceso, la historia parece disolverse en átomos o, en el mejor de los casos, en átomos agrupados conforme criterios generales. [...] Esta manera no constituye [...] el inicio de un tratamiento histórico nuevo, sino la disolución de toda historia".[57] La paradoja que encierra la crítica expresada por Dilthey es que, si bien es cierto que brinda una explicación adecuada del modo en que Burckhardt maneja el pasado y de la razón por la cual éste no concuerda con nuestras intuiciones, al mismo tiempo resulta ser muy esclarecedora para la temática de la experiencia del pasado.

Gracias a la disolución del pasado en "átomos" separados –la metáfora que Dilthey inventó para los cortes transversales–, el pasado puede volverse un objeto de experiencia histórica. Mientras estos "átomos" posean su lugar fijo en la cadena interminable de sucesos que va desde el pasado hasta el presente, mientras sólo podamos acceder a estos sucesos si seguimos cuidadosamente la cadena, todo contacto con el pasado será indirecto y sólo podrá llevarse a cabo por medio de esta cadena de sucesos. El suceso, o el pasado, será producto o función de esta cadena de sucesos, y nunca lograremos separarlo de la capa que lo envuelve. Y fue precisamente esto lo que Burckhardt pretendía lograr con sus *Querschnitte:* liberar el suceso de sus ataduras directas (y de lo que la tradición historiográfica ha escrito sobre él). De hecho, Huizinga se sirvió del mismo procedimiento en su *Otoño*, en la medida en que –por medio de su corte transversal– pareció poner entre paréntesis todo lo ocurrido entre la

[55] B. Croce, *Jacob Burckhardt, Neue Schweizer Rundschau,* 6 (1938/1939), p. 606.

* Nota de la tr.: Castillo en el aire.

[56] J. Wenzel, *Jacob Burckhardt in der Krise seiner Zeit*, Berlín, 1967, p. 125.

[57] W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, 26 tomos, Leipzig/Berlín, 1914-2006, t. XI, p. 72.

baja Edad Media y el presente; el efecto fue una confrontación directa con dicha época. Por eso, el corte transversal posee indiscutiblemente una *Wahlverwandtschaft* [afinidad electiva] con la experiencia histórica; cabe sostener que incluso las *micro storie* de Ginzburg han capitalizado este dato.

No debe sorprendernos ahora que Burckhardt concediera mucho más importancia a la obra de arte que a cualquier otro artefacto del pasado. Si bien es cierto que los artefactos del pasado los podemos envolver en todo tipo de tradiciones históricas y culturales y con tanto rigor que sus contornos originales apenas queden visibles, cuando se trata de una obra de arte nunca lograremos eso del todo. Ella contiene siempre e ineluctablemente algo, cierta autenticidad y "centripetalidad", que hace que pueda resistir todo intento por disolverla en un contexto histórico o cultural. Ahí mismo está, justo delante de nosotros, un producto del pasado, de la historia –¿quién podría dudarlo?–, pero su campo de fuerza es tan sólido y potente que su significado nunca se doblegará del todo a las fuerzas de la historia. La obra de arte es como un "agujero negro" en el universo histórico o cultural; lo maravilloso de la experiencia histórica radica en que, por un momento, es capaz de superar las leyes vigentes en este universo histórico o cultural para permitirnos la entrada en ese "agujero negro" que es la obra de arte. Existe una relación muy estrecha entre esta característica de la obra de arte y las *Querschnitte* de Burckhardt: por lo común encontraremos en las cortes transversales una obra de arte.[58] Por eso, existen razones de sobra para coincidir con Runia cuando comprueba que, para Burckhardt, la "historia no era un conjunto de cortes longitudinales sino transversales; no un conjunto de dramas que se desdoblaban en el tiempo, sino 'una serie de las más hermosas composiciones pictóricas'", con lo que establece *expressis verbis* el vínculo con la pintura.[59]

El pasado de Burckhardt constituye, por consiguiente, un pasado despojado de la capa protectora narrativa en la que el historicismo decimonónico lo envolvió; es un pasado con el que nos encontramos de la misma manera en que miramos una pintura: lo que realmente cuenta es lo que sucede entre la

[58] Principalmente por las mismas razones se trata de cosas que son tan pequeñas e insignificantes que, hasta la fecha, han escapado la inclusión en una narración histórica: "Este ser perfecto, Burckhardt no sólo lo discernía en las creaciones poderosas de los grandes artistas, sino también en todas aquellas cosas pequeñas y cercanas, con las cuales se rodea también la vida cotidiana en los tiempos de una cultura refinada. A diferencia de las personas cuya mirada se reduce al 'mundo impreso' y está cansada del exceso de trabajo, la suya ha conservado la sensibilidad de alguien que ve a todo el mundo visible lleno de encanto, y que por eso, es capaz de alegrarse por las cosas más insignificantes, en alguna forma o pequeña belleza viva, algún material o utensilio perfecto". *Cfr.* Löwith, *Burckhardt*, p. 326.

[59] Runia, *Waterloo Verdun Auschwitz*, p. 65.

pintura y nosotros. Lo que ocurre en algún trayecto histórico o de la historia del arte fuera de esta interacción, o lo que la pintura puede provocar en lo más profundo de nuestra mente, todo eso ya no tiene importancia. Desde luego podemos conversar largo y tendido sobre este tipo de asuntos –y sin duda eso se debe hacer– pero sólo entran en escena una vez que la interacción entre nosotros y la obra de arte haya tenido lugar. Y de esta forma, el pasado de Burckhardt permanece también en la superficie del contacto recíproco "eichendorffiano". No nos sumergimos en nuestra propia profundidad, no nos perdemos en las altitudes de las reflexiones históricas y de la historia del arte, sino que nos quedamos en la superficie.

El contexto y la narratividad (es decir, el relato brindado por el contexto) constituyen los aliados naturales de estos trayectos que, a decir de Burckhardt, deben evitarse, trátese de un contexto y una narratividad en los que situamos la obra de arte, o de un contexto y una narratividad mediante los cuales definimos nuestro lugar como sujetos. En cambio, si pensamos que dichos "aliados naturales" determinan por completo nuestra relación con el pasado, tendremos que coincidir con Wenzel, Croce y Dilthey, que critican el concepto de la historia de Burckhardt por ahistórico o, incluso, antihistórico. Desde su punto de vista tienen razón, pues ¿acaso no es la tarea principal del historiador narrar cómo una cosa evolucionó en otra?, ¿acaso la historia no es, en primer lugar y ante todo, la estructuración en un orden temporal de lo que descubrimos sobre el pasado, una estructuración que tiene principio, medio y fin?, ¿acaso esto no tiene como consecuencia que Burckhardt, al eliminar la narratividad y la evolución, reduzca asimismo la historia a un ordenamiento natural atemporal? Al atacar la narratividad, ¿Burckhardt repite la trascendencia de la historia de Goethe?, ¿significa todo esto que no se trata como corresponde a lo que es realmente la historia? ¿cómo debemos comprenderla? Los críticos de Burckhardt seguirán objetando todo eso, y, a decir verdad, ¿acaso no tienen razón al hacerlo?

Pues, sí y no. Sí la tienen en la medida en que Burckhardt comparte el interés por lo ahistórico de Goethe. No, en la medida en que su devaluación de la narratividad y la historia no está inspirada por una metafísica goetheana-neoplatónica, sino que con ella pretende destruir el esquema cognoscitivo del historicismo narrativista rankeano. Así y todo, Burckhardt no lo lleva a cabo oponiendo algo por completo distinto al contexto, a la narratividad y al historicismo rankeano, u objetando argumentos convincentes; criticaba la narratividad y el historicismo desde una posición más allá de estos dos. Precisamente gracias a un movimiento que atraviesa el historicismo y la narratividad, consigue una posición *jenseits* [más allá] de ambos; para ello, en primer lugar se necesita la aceptación de la narratividad y del historicismo.

Nos señala que el historicismo como tal contiene una dialéctica peculiar, por lo que pueda convertirse en su antítesis.

Este punto de vista encierra algo extrañamente "parasitario", puesto que se nutre del mismo historicismo narrativista en contra del cual se volverá finalmente; esto es, primero es necesario aceptar el historicismo narrativista a fin de poderlo rechazar en una fase posterior, pues sólo es posible rechazar algo que está ahí. Sin la presencia de Ranke, Burckhardt carecería de sentido (y estaba muy consciente de eso). Por eso, sugiero que lo interpretemos del modo que se detalla a continuación: lo ahistórico que fascinaba a Burckhardt no es lo mismo que la naturaleza, la naturaleza humana, o la naturaleza del Estado, la Iglesia y la cultura que trascienden el tiempo en las *Reflexiones sobre la historia universal*. En este punto tampoco coincido con la interpretación antropológica de Rüsen. La estrategia de Burckhardt es ahistórica en el sentido más verdadero de la palabra por lo siguiente: primero, de acuerdo con el historicista, se tiene que "historizar" todo, a fin de poderlo "dehistorizar" en el segundo movimiento; este último acto presupone siempre el recuerdo del acto que pretende anular, pues la palabra "ahistórico" contiene, también, la palabra "histórico". Esto es el núcleo de la representación de Burckhardt de la experiencia histórica, en el cual repite la idea notable de Eichendorff de que en la experiencia histórica, el presente (sujeto) y el pasado (objeto) se encuentran, purificados de su propia historicidad y de sus referencias históricas intrínsecas.

Ningún análisis de la experiencia burckhardtiana del pasado estaría completo sin analizar su desprecio por los productos áridos e insípidos de la historiografía "científica" o profesional, y su repulsión por éstos, que los historiadores alemanes del siglo XIX consideraban la prueba más impresionante y fehaciente de su propio triunfo sobre los misterios de la historia. Gossman señala que Burckhardt habría estado de acuerdo con Maquiavelo y Guicciardini en que la historia debe caracterizarse por ser escrita por los ciudadanos y para los ciudadanos.

> Burckhardt, el ciudadano basiliense, pensaba que escribía una historia más significativa y más manejable –historia por los ciudadanos para los ciudadanos– que la de los tomos voluminosos escritos por los "burócratas eruditos" alemanes de ese tiempo, aunque sólo presentaba su trabajo cuando impartía conferencias a sus compañeros ciudadanos en Basilea. Su comentario demoledor sobre los *viri eruditissimi*, como le gustaba llamar a los filólogos, es bien conocido: "Frente a ellos una montaña de historia; cavan un agujero en ella, crean un montón de escombros, dejan basura atrás de sí, y se mueren".[60]

[60] L. Gossman, *Basel in the age of Burckhardt. A study in unseasonable ideas*, Chicago, 2000, p. 284. En el relato de su primera visita a Italia, Burckhardt ya señalaba que una experiencia

Durante sus múltiples visitas a Italia, Burckhardt evitaba también cuidadosamente el trato con los historiadores y filólogos que hacían sus investigaciones en Roma y en otras partes, porque se daba cuenta de que la pedantería parlanchina e inoportuna de éstos podría afectar la "virginidad de su mirada" al pasado.[61] Por esa razón, se sentía incómodo cuando establecía alguna relación con los historiadores académicos de su tiempo: "la gente allí tiene algo, que me hace sentir desamparado y soy incapaz de desafiarlo".[62] Esos burócratas eruditos sentían muy poca afinidad por la experiencia histórica y no eran receptivos a ella. Sin lugar a dudas, la habrían juzgado incompatible con las exigencias de una práctica histórica "científica" de verdad. El hecho de que Ranke, quien visitó Italia varias veces –y de ninguna manera era de mente estrecha– nunca hiciera mención de una experiencia tal, es sintomático. Esto se aplica también a Theodor Mommsen, aunque su mentalidad romántica hacía que no fuera por completo insensible a dicha experiencia, a juzgar por el comentario de su biógrafo, de que para Mommsen, Italia era "el país del *Sehnsucht* y del interés científico".[63] Si bien es cierto que los poemas que Mommsen escribía sobre su feliz descubrimiento del mundo mediterráneo revelan su origen eichendorffiano,[64] Italia no dejaba de ser el país que satisfacía sus intereses científicos antes que su *Sehnsucht*. En tanto que Burckhardt jugaba con la idea de haber nacido en Italia y de haber sido un *Meernix* [sirena] mediterráneo, durante su estancia en Florencia Mommsen tuvo que combatir más de una crisis de nostalgia por su querida Hamburgo.

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA Y LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA PRÁCTICA HISTÓRICA

Éste es, entonces, el momento de hacer unas reflexiones sobre la relación que existe entre, por una parte, la experiencia histórica y, por otra, la profesionalización de la práctica histórica que tuvo lugar en el transcurso del siglo XIX.

---

directa del pasado era superior al trabajo del filólogo: "¿Quién cuida su mente mejor, él que se la pasa sentado en su escritorio haciendo excerptas, o él, que pasa su tiempo en una ciudad maravillosa, en el trato animado con un pueblo tan talentoso y en tantos respectos único, en la visita diaria a las grandes obras de arte de los tiempos antiguos y recientes y con estudios casi inmediatos de su tiempo? El primero es al segundo, lo que el dibujante según muestra es al dibujante del natural". *Cfr.* Burckhardt, *Gesamtausgabe*, tomo I, pp. 40-41.

[61] Para ésta muy acertada metáfora de la "virginidad de la mirada" y lo que ésta pueda explicar sobre la idea de la historia de Burckhardt, *cfr.* Runia, *Waterloo Verdun Auschwitz*, pp. 61 ss.

[62] Citado en Wenzel, *Jacob Burckhardt*, p. 84.

[63] L. Wickert, *Theodor Mommsen. Eine Biographie*, Francfort del Meno, 1959, tomo II, pp. 51-52.

[64] Por ejemplo, cuando describe en su diario un paseo nocturno por la ciudad de Florencia.

Con el trasfondo de lo que precede, tal vez tendamos a considerar insalvable el abismo que separa la historiografía profesional de la experiencia histórica; ¿acaso la experiencia histórica no va encaminada hacia la unión del sujeto y el objeto, y del presente y el pasado, en tanto que la práctica histórica profesional se juega todo por el todo para separarlos lo más posible?

Para lograr eso, la práctica profesional de la historia dispone de las dos estrategias siguientes: la primera consiste en la contextualización del sujeto, y la segunda en la contextualización del objeto. La segunda, por supuesto, representa la joya de la corona del historicismo: cada fenómeno histórico debe interpretarse forzosamente como parte de un proceso histórico, lo que significa que el sentido o la esencia de un fenómeno histórico sólo puede determinarse con este telón de fondo. Al introducir la hermenéutica a la práctica histórica, la primera exigencia de la contextualización se complementa con la de la contextualización del sujeto histórico. Se trata de la idea de que en las humanidades (donde el conocimiento y el sujeto del conocimiento son igualmente históricos), un sujeto histórico que trasciende el tiempo resulta un sinsentido. De esta forma, la historización –o contextualización– induce a un movimiento doble, lejos de la zona fronteriza entre el sujeto y el objeto. El historicismo recalca el trayecto que va de esta zona fronteriza a la profundidad insondable del objeto. La hermenéutica forma el reflejo de esto, visto que separa al sujeto de esta zona fronteriza y lo arrastra al terreno de sus propios prejuicios y determinaciones históricas. Ambos movimientos que se producen lejos de la zona fronteriza que separa el sujeto del objeto acabaron en la *Wirkungsgeschichte* [historia efectual] de Gadamer, donde el contacto entre el sujeto y el objeto terminó volviéndose tan débil como el que existe entre el polo norte y el polo sur; dentro de esta metáfora, las leyes de la geometría excluirían de modo radical la *Horizontverschmelzung* [fusión de horizontes] de Gadamer, ya que parece de lo más improbable que las líneas de la historización del objeto y las del sujeto se cruzaran en algún punto. Aun peor fue que esto llevó a las incoherencias del deconstructivismo, que ridiculizó con menosprecio y arrogancia la preocupación por la relación entre el sujeto y el objeto, tachándola de ser un residuo obsoleto del más superficial de los positivismos. En suma, ¿no es por eso que la hermenéutica y el deconstructivismo, los aliados leales y –hay que subrayarlo– también desleales de la práctica histórica profesional, son los enemigos irreconciliables de la experiencia histórica?

Posiblemente se produzca esta impresión; es también lo que los hechos parecen indicar. Mientras que los historiadores decimonónicos permanecían siempre lo suficientemente cerca de la zona fronteriza entre el sujeto y el objeto, entre el presente y el pasado, que se conservaba al menos el recuerdo

de la experiencia histórica, ésta –y todo lo relacionado con ella–se perdió con los historiadores del siglo xx; sin dejar huella alguna. Lo admito, es cierto que existen unas cuantas excepciones a esta regla que dice que desapareció la experiencia histórica, como, por ejemplo, Johan Huizinga, Friedrich Meinecke y Mario Praz; pero sus voces fueron escuchadas rara vez, y si lo fueron, no se les tomó en serio. ¿Y quién podría haber expresado mejor y con más elocuencia que Friedrich Nietzsche, el alumno de Burckhardt, el porqué de la muerte de la experiencia? Dijo Nietzsche:

> Y ahora echemos una mirada rápida a nuestro tiempo: nos asustamos, huimos hacia atrás... ¿Dónde ha quedado toda esa claridad, toda la naturalidad y pureza de esa relación entre la vida y la historia? ¡Qué confuso y exagerado! ¡Con qué inquietud se agita este problema ante nuestros ojos! ¿Seremos culpables nosotros, los observadores? ¿O se habrá transformado realmente la constelación de la vida e historia a causa de la interposición entre ellos de un poderoso astro enemigo? Que otros demuestren si estamos equivocados o no, pero nosotros diremos lo que nos parece ver: se ha interpuesto en medio, en efecto, un astro, un deslumbrante y poderoso astro que ha transformado realmente la constelación [...] a causa de la ciencia, a causa de la exigencia de que la historia deba ser ciencia.[65]

La observación típicamente burckhardtiana hecha por Nietzsche se aplica tanto a la tradición histórica alemana como a la francesa. En tanto que la primera generación de historiadores posteriores a la Revolución francesa estaba absorta por completo en la obra titánica de asimilar en la conciencia colectiva, de alguna u otra manera, los acontecimientos terribles de la Revolución –un esfuerzo que requirió la participación de todas las grandes figuras–, a partir de 1870, gracias a Gabriel Monod, Ernest Lavisse y Charles Seignobos, la práctica histórica en Francia no fue menos exitosa que dicha práctica en Alemania medio siglo antes.[66] Michelet, en la introducción de su *Historia de la Revolución,* todavía no tuvo reparo en evocar su experiencia histórica de la *fête de la Fédération* [fiesta de la Federación] de julio de 1790: "[...] Cada vez que en esta época del año mi trabajo de docencia me lo permite, cuando el trabajo es pesado y el tiempo es bochornoso [...] Entonces, voy al Campo de Marte, me siento en el pasto seco y respiro el gran viento que sopla sobre la

[65] F. Nietzsche, *Over nut en nadeel van geschiedenis voor het leven*, 3a ed., tr. al neerlandés del Vertalerscollectief, Groningen 2006. (Tr. de Germán Cano, F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 67-68).

[66] Para un relato característicamente verboso de esta profesionalización, *cfr.* P. den Boer, *Geschiedenis als beroep. De professionalisering van de geschiedbeoefening in Frankrijk (1818-1914)*, Nijmegen, 1987.

árida llanura. El Campo de Marte, el único monumento que la Revolución nos ha dejado [...]"[67] En seguida, Michelet evoca mentalmente la reunificación milagrosa y fraterna de la nación francesa, que para él constituye el símbolo de la Revolución y la realización de todas las promesas hechas por la Historia a Francia y a la humanidad en general. Esta relación tan intensa y personal con la historia, más tarde cedería su lugar a la célebre tesis de Seignobos de que "la historia se hace con documentos", una incitación al historiador a esforzarse por una abstinencia epistemológica absoluta. En Francia, ésta significaba –no menos que en Alemania antes– la muerte de la experiencia histórica.

Si es cierto que la profesionalización de la práctica histórica y la imposición de disciplina a ésta le asestaron el golpe mortal a dicha experiencia, una comparación entre ambas ya no parece posible. Donde reina la narratividad, la experiencia resulta imposible; del mismo modo, la experiencia excluye la narratividad. Existen dos posibilidades: o nos abrimos a las revelaciones de la experiencia histórica, que trascienden el tiempo, o nos resignamos ante las exigencias narrativas de la práctica histórica científica: *tertium non datur* [no existe otra opción]. Aunque no dudo que los historiadores y los hombres de letras a quienes se pasó revista aquí habrán interpretado así esta cuestión, mi postura es otra. Por expresarlo de un modo provocador: es precisamente la radical incomparabilidad de comparar la experiencia con la narratividad, del clasicismo con el romanticismo y de la naturaleza con la historia (y todo lo que estos juegos de conceptos representan), lo que nos obliga a adoptar una posición por encima o fuera de lo que los mantiene separados.[68]

El paso crucial hacia esta posición a simple vista casi inimaginable ya se dio cuando, en páginas anteriores, hablamos del carácter "parasitario" de la anteposición de Burckhardt a lo ahistórico sobre lo histórico; parasitario en el sentido de que se parte de la base de un proceso de historización que, en segunda instancia, puede y debe "ser deshecho" o anularse. Sin la historización no existe la experiencia histórica; si bien es cierto que dicha experiencia significa un retorno a la autenticidad del pasado, esto no tendrá lugar sin la previa enajenación del pasado por parte de la historia (y del romanticismo). De ahí que hace falta, justamente ahora, que situemos la experiencia histórica en un lugar prioritario del orden del día, pues ¿acaso no nos encontramos hoy día en

[67] J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, 2 tomos, París, 1952, tomo, I, p. 1.

[68] Soy muy consciente de que la asociación del romanticismo con la *narratio* y la historia parece atentar contra nuestra intuición de que la experiencia, y no la *narratio*, sea romántica. Pero esta intuición está equivocada. *In historicis*, como Gadamer demostró, el romanticismo forma la aplicación del modo de pensar epistemológico, heredado de la Ilustración, en el terreno de la práctica histórica.

la posición ideal para comprobar los estragos causados en la teoría de la historia por la arrogancia rimbombante de la así llamada historia científica, por ese sonambulismo sin rumbo de la hermenéutica y de las absurdeces impertinentes del deconstructivismo, los tres unidos en una alianza profana dirigida contra la "mirada virginal" y la autenticidad de la experiencia del pasado?

La lección más importante de la postura ambivalente de Burckhardt ante la práctica histórica profesional nos enseña que no debemos rechazar o sacrificar dicha práctica en favor de la experiencia histórica. Sólo es posible pensar ésta con el trasfondo de la práctica histórica profesional. El pensamiento histórico de Burckhardt no se ha de explicar como una crítica reaccionaria a la práctica histórica profesional, o como una recomendación de volver a la situación de antes de la práctica histórica profesional, sino que constituye una propuesta para hacer el balance, una vez que se haya hecho visible qué es lo que nos ha brindado la práctica histórica profesional, y qué no. Para ampliar la metáfora un poco más: la profesionalización "ha revolucionado" la práctica histórica; no cabe duda de que esto ha sido bueno y necesario. Si bien ninguna persona sensata querrá volver a la práctica histórica "prerrevolucionaria", es preciso que seamos conscientes del mundo histórico que hemos perdido. Y entonces, la experiencia histórica aparece en nuestro horizonte.

Sin embargo, aun si abrigamos la esperanza de una interacción creativa de esa índole entre la práctica histórica profesional y la experiencia histórica, no cabe subestimar el dramatismo de la oposición que pretendemos reconciliar. La lógica de la práctica histórica profesional y la de la experiencia histórica son, de verdad, inconmensurables, lo que nos lleva naturalmente a la noción de lo sublime. También en ésta se presenta un *clash* [choque] entre dos puntos de vista, enfoques o lógicas, que parecen excluirse el uno al otro de manera radical. Burke y Kant –los dos teóricos de mayor prestigio en este campo– hablan de lo sublime, cuando los instrumentos epistemológicos con los cuales solemos comprender el mundo se obstaculizan de repente el uno al otro, y dejan de ser capaces de cumplir con su función. Para Burke, en la experiencia sublime el dolor y el placer van, paradójicamente, aparejados. Ello representaba para él una paradoja, porque aceptaba la epistemología lockeana en la que el dolor y el placer forman los extremos en la escala de nuestros sentimientos, por lo que es imposible que vayan aparejados. Una cosa tan inconcebible se presenta también en lo sublime de Kant, en la medida en que la imaginación –saltándose todas las reglas– se dirige de repente hacia la razón en lugar de hacia las categorías de la mente (tal como, según la sistemática kantiana, debería ser). Y en efecto, quien sólo conoce la primera *Crítica* de Kant, tiene buenas razones para sorprenderse por lo que el mismo autor escribe sobre lo sublime en su tercera *Crítica*. No era de esperarse algo así.

Ahora que hemos introducido la noción de lo sublime, debemos preguntarnos si ésta nos puede servir aquí. En el caso de lo sublime disponemos de una categoría filosófica que nos permite indagar cómo puede o debe interpretarse la interacción creativa entre la narratividad (o la historiografía profesional) y la experiencia. Cabe tener en cuenta, no obstante, que no existen reglas para dicha interacción. Suponiendo que dispusiéramos de tales reglas, formarían un *tertium comparationis* tanto de la narratividad como de la experiencia; por tanto, éstas dejarían de ser inconmensurables, lo que sería incompatible con nuestra representación de la relación de éstas. De lo que precede sigue que si consideramos útil la categoría de lo sublime, tiene que existir una interacción creativa entre la *narratio* y la experiencia, aunque no seamos capaces de averiguar *a priori* dónde localizarla. Es algo con lo que nos topamos, por así decirlo; no hay más qué decir al respecto. Lo único que podemos hacer es observar o comprobar que una interacción creativa u óptima se haya logrado en la relación entre la *narratio* y la experiencia, sin que se hayan aplicado reglas para sintonizar ambas.

Tal vez el siguiente ejemplo de las matemáticas sea de ayuda: piénsese en la ecuación $f(x) = \frac{1}{3}x^3 - \frac{1}{2}x^2 - 12x$; el cálculo diferencial muestra que la función tiene un máximo para $x= -3$ y un mínimo para $x= 4$. Dicho cálculo consigue lo que no es posible en la relación análoga entre la *narratio* y la experiencia. Se podría decir que la práctica histórica se encuentra en una situación parecida a la del matemático antes del descubrimiento del cálculo diferencial por Newton y Leibniz. Antes de este descubrimiento, el problema de dónde la ecuación $f(x) = \frac{1}{3}x^3 - \frac{1}{2}x^2 - 12x$ alcanzaría su máximo y su mínimo, tenía algo de "lo sublime": uno sólo podía topárselo en un experimento, asignándole distintos valores a "x", no era posible ofrecer una explicación adecuada. Lo mismo pasa con la experiencia sublime que nos "sucede". Fue un logro genial de Newton y de Leibniz reducir lo "sublime" a algo que puede sencillamente calcularse, o, de reducir lo inconmensurable a algo conmensurable gracias al milagro del cálculo diferencial, aunque esto (aún) no es posible en el terreno de la práctica histórica. La teoría de la sustancia de Leibniz (en muchos sentidos el homólogo ontológico de sus matemáticas)[69] puede enseñarnos, además, qué aspecto tendría semejante "cálculo diferencial" para las humanidades y cómo eliminar lo sublime de ellas; aunque lo más probable es que esto sea más una posibilidad teórica que real. Por eso, lo sublime constituye una especie de cálculo diferencial para la irreductibilidad recíproca de la experiencia y la narratividad (o la práctica

[69] Según la tesis de D. Mahnke, *Leibnizens Synthese von Universalmathematik und Individualmetaphysik*, Halle, 1925.

histórica profesional); en este sentido, es tan indispensable en la teoría de la historia como el cálculo diferencial en las matemáticas.

A modo de conclusión quisiera hacer un último comentario sobre lo sublime de la experiencia, en concreto de la experiencia histórica. No hace falta mayor explicación que la que la narratividad representa el lenguaje y la experiencia la realidad: necesitamos el lenguaje para poder contar una historia sobre el pasado, y la experiencia es, en esencia, una experiencia de la realidad. Esto es, desde luego, una formulación demasiado general; en la práctica se trata de la cuestión más específica de cuál "trozo" de lenguaje se relaciona mejor con cuál "trozo" de realidad (histórica). Así pues, es cómo se producen los textos o las representaciones históricos, y cómo se debate sobre ellos.[70] Formulado de esta manera, el problema de la relación entre el lenguaje y la realidad carece, de un modo tranquilizador, de todo dramatismo; y es que no se presenta nada que trascienda los procedimientos cotidianos de la práctica histórica. La tensión que existe entre el lenguaje y la realidad suele resolverse y tener un desenlace feliz o "cómico" (por utilizar la terminología de Hayden White). ¿Quién no cree que haya progreso en la práctica histórica?

Así y todo, la relación entre el lenguaje y la realidad cambia cuando esta última es vinculada con la experiencia; en tal caso, la trama del relato antes que cómica pasa a ser trágica, puesto que los triunfos de uno forman forzosamente las derrotas del otro. El éxito del lenguaje va en detrimento de la experiencia, y el éxito de la experiencia mina el lenguaje. Lo anterior puede explicarse porque la experiencia histórica representa siempre una experiencia de pérdida; esto no refiere en primer lugar a una pérdida del pasado, sino más bien a la conciencia de haber perdido transparencia en la relación entre lenguaje y realidad. En la medida en que puede confiarse en el lenguaje, hemos perdido una parte de la realidad; en la medida en que tenemos acceso a la realidad, hemos perdido el lenguaje en su calidad de espejo confiable y creíble de la naturaleza y la realidad.

Podría afirmarse incluso que la desesperación por la pérdida del pasado representa, en realidad, la conciencia de haber perdido la transparencia en la relación entre lenguaje y realidad. Lo que quiero decir es que cuando se manifiesta el conflicto entre el lenguaje y la experiencia, perdemos en realidad dos cosas. En primera instancia, el propio pasado escapa al control que ejerce el lenguaje; de esta manera lo perdemos. Además de eso, perdemos también el lenguaje en calidad del aliado más leal en nuestra odisea por la realidad. A la vez, hemos perdido tanto un objeto (el pasado) como una

[70] Un asunto que he relacionado con la noción del *semantic ascent* de Quine; *cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, cap. I.

facultad cognoscitiva (el lenguaje). Y lo trágico del asunto es que esto ocurre precisamente en la experiencia histórica, es decir, en un momento en el que el pasado parece estar más cerca y real que nunca. Tal como Narciso que miraba su espejo en la fuente, estamos más cerca que nunca del objeto de nuestro *Sehnsucht*, y ¡maldita sea! En ese preciso momento perdemos el objeto de nuestro deseo para siempre. Así le fue también a Florio, y, como veremos más adelante, así será al tratarse del aura de Benjamin.

Por último, otro elemento recurrente en todas las descripciones de lo sublime consiste en la unión paradójica de las sensaciones de dolor y placer. Así sucede también en la experiencia histórica: debido a la interacción trágica que se lleva a cabo entre el lenguaje y la realidad, la alegría que sentimos por lograr por algún tiempo la interacción óptima va acompañada de la condición de ser dolorosamente conscientes de todo lo que no se ha podido lograr. Es inherente a la noción de lo óptimo (tal como ésta puede relacionarse con lo sublime de la experiencia del pasado) que forma el criterio tanto de sus éxitos como de sus fracasos.[71] Alcanzar lo mejor posible deja ver, igualmente, lo que no puede alcanzarse; en este sentido, un clímax encierra siempre un anticlímax, puesto que representan dos caras de la misma moneda. El gozo inherente a la experiencia histórica se neutraliza al instante por una conciencia no menos intensa de pérdida y de la irremediable desazón de fallar. Sin embargo, no debemos confundir esto con la pérdida de algo que poseíamos alguna vez: el pasado no es un objeto que podemos poseer, como podemos poseer una casa o dinero en el banco. Como veremos en el siguiente apartado, se trata de algo muy distinto.

BENJAMIN, SOBRE EL AURA

Teniendo en cuenta la oposición que existe entre la práctica histórica profesional y la experiencia histórica, no debe sorprendernos que sólo algunos historiadores del siglo XX se interesaran en dicha experiencia. La única excepción importante fue Huizinga. Al igual que Burckhardt y Nietzsche, se mostraba escéptico respecto de la práctica histórica profesional y de los resultados cuasi científicos que prometía realizar. Otro contraejemplo podría ser Simon Schama, quien, en su *Landscape and Memory* ha escogido su experiencia ju-

[71] Una ilustración muy bonita de esta idea rousseauniana la ofrece la novela *Hiperión* de Hölderlin, en la cual se anuncia el final de la relación amorosa entre Hiperión el protagonista, y su amada Diotima en el momento más perfecto de la relación. *Cfr.* el epílogo de F. R. Ankersmit, *Sublime historical experience*, Stanford, 2005, pp. 382-383.

venil muy personal del paisaje como punto de partida,[72] y quien mantiene, asimismo, una relación difícil con la práctica histórica profesional.

Mucho de lo anterior se aplica también a la actual filosofía de la historia. En el siglo xx, los teóricos de la historia primero fueron seguidores del *covering law model* [modelo nomológico deductivo], más tarde de la hermenéutica y hoy día lo son de cualesquiera de las variantes del estructuralismo o postestructuralismo. Y si es posible discernir algún sistema en la sucesión de estos estadios, debe ser la tendencia a apartarse cada vez más de la experiencia histórica y de todo lo que pueda asociarse con ella. Por esa razón, sospecho que los teóricos de la historia puedan tener una postura aún más hostil ante la experiencia histórica que los historiadores (a quienes, bien mirado, el fenómeno se les presenta a veces).

La situación es diferente cuando hablamos de los filósofos: en principio, disponen de toda la historia de la filosofía y pueden echar mano de una gama mucho más amplia que los teóricos de la historia o los historiadores para problematizar las ideas usuales sobre un concepto como el de la experiencia histórica. Esto puede explicar por qué la descripción más profunda que se hizo en el siglo xx de la experiencia histórica no se encuentra en la obra de un historiador o de un teórico de la historia, sino en la de filósofos tales como Walter Benjamin y Hans-Georg Gadamer. A diferencia de los historiadores del siglo xx, para quienes la experiencia histórica sólo se volvió importante cuando se atrevieron a desafiar la práctica histórica profesional (por eso, en este aspecto la valentía de Huizinga sólo se hace más admirable), a Benjamin no le estorbaban las restricciones profesionales del historiador. Él estaba en una posición que le permitía plantear la cuestión de la experiencia histórica recurriendo a toda la reflexión filosófica occidental que existe sobre la noción de la experiencia.[73]

La mejor manera para comenzar a entender el punto de vista de Benjamin sobre la experiencia histórica es revisar sus comentarios sobre las fotos de Eugene Atget.[74] Éste era un actor "que, asqueado de su oficio, se quitó

[72] S. Schama, *Landscape and memory*, Londres, 1995, pp. 3-23. Schama es de los innovadores más atrevidos de la historiografía actual.

[73] Desde el inicio de su carrera intelectual, Benjamin empezó a buscar una noción de la experiencia, adecuada para corregir la representación cientificista kantiana. *Cfr.* W. Benjamin, *Über das Programm der kommenden Philosophie*, tomo II, 1, pp. 157-171.

[74] Probablemente causará extrañeza que no ahondo más en la noción de Benjamin de la *Jetztzeit* [tiempo del ahora], que se anuncia en *Über den Begriff der Geschichte* y se desarrolla más en su *Passagen-Werk*. Ésta podría ser el punto de arranque lógico para investigar la noción de Benjamin de la experiencia histórica, pero existe una diferencia determinante entre ambas. En *Über den Begriff der Geschichte*, Benjamin define la *Jetztzeit* de la siguiente

la máscara, dedicándose luego a desmaquillar también la realidad", como de modo conciso lo expresó Benjamin.[75] Atget fotografió París a finales del siglo XIX, principios del XX, un periodo que para Benjamin (nacido en 1892) ciertamente no constituyó un pasado remoto, pero, pese a ello, Atget logró provocar una experiencia histórica en Benjamin con sus fotos.

Cuando Benjamin elucida la obra fotográfica de Atget, empieza por un comentario sobre la fotografía en general. Los fotógrafos sienten un impulso casi natural por dotar sus fotos del tipo de significado que para los pintores y sus pinturas es evidente. ¿Acaso la fotografía no equivale a "pintar con una cámara"?, ¿acaso la pintura y la foto no son también representaciones estéticas del mundo? Aunque esto sin duda es cierto en gran medida y ninguna per-

---

manera: "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de 'tiempo del ahora'. Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de 'tiempo del ahora', que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución francesa se entendía a sí misma como el regreso de Roma. Citaba a la antigua Roma del mismo modo que la moda cita a veces a un atuendo de otros tiempos". *Cfr.* W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, en *Gesammelte Schriften*, tomo I.2, p. 701. (Tr. de Bolívar Echeverría, en W. Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Ed. Contrahistorias, 2005, p. 27). La *Jetztzeit* recuerda, entonces, una unión de presente y pasado –como en el caso de la experiencia histórica en este libro–, aunque su naturaleza es opuesta a la de la experiencia histórica. La *Jetztzeit* se aproxima a la noción de *figura* de Auerbach, que relaciona dos acontecimientos separados en la historia, por lo que el primero encierra la promesa del posterior, y éste el cumplimiento del primero. Piénsese, por ejemplo, en los judíos que atravesaron el mar Rojo y el bautizo de Jesús por Juan. La *Jetztzeit* es en esencia mesiánica; significa la reconciliación entre pasado y presente, una superación (temporal) de la separación del pasado, mientras que la experiencia histórica es una de pérdida. En la experiencia histórica, el pasado nos es presentado en un momento de estar separados, en tanto que la *Jetztzeit* vuelve a unir lo que estaba separado.

Para plasmarlo en una metáfora: la unión entre el pasado y el presente se aproxima en las nociones de la *Jetztzeit* y de la experiencia histórica desde direcciones opuestas. La primera implica un movimiento hacia la unión, mientras que la segunda consiste en un movimiento que se aparta de la unión, aunque, como tal, anhela el momento de unión. El estar separados, es decir, la separación del pasado y del presente, y la experiencia de (la pérdida de) el pasado forman una consecuencia de la división de lo que ha sido una unidad. La *Jetztzeit* representa un momento de cumplimiento, de alegría y de reconciliación; la experiencia histórica, un momento de pérdida histórica, de desintegración y de desquiciamiento de la identidad. Para la dimensión mesiánica de la *Jetztzeit* de Benjamin, *cfr.* Wohlfahrt, "On the Messianistic structure of Walter Benjamin's last reflections", *Glyph* 3, 1978, pp. 148-212; y R. Tiedemann, "Dialectics at standstill", en W. Benjamin, *The arcades project*, tr. H. Eiland y K. McLaughlin, Cambridge Mass., 1999, pp. 929-946.

[75] W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, en *Gesammelte Schriften*, t. II.1, p. 377. (Tr. de José Muñoz Millanes, en W. Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 38).

sona sensata impugnará que la fotografía es un arte por sus propios meritos, también se registran diferencias. Cada pincelada del pintor y todo lo que se aprecia en la pintura está ahí porque el pintor así lo quiso. Aun si renuncia deliberadamente a un control perfecto sobre todo lo que hace (como Pollock y muchos otros después de él), este "renunciar" sólo tiene su origen en el propio pintor, en ninguna otra parte. A partir de la distinción señalada por Barthes, que existe entre la *prédiction* (la trama de la novela) y la *notation* (los detalles insignificantes en las novelas naturalistas que producen un efecto de realidad), cabe decir que en el arte pictórico –incluso en la pintura abstracta más extraña– todo es *prédiction*. En la fotografía la situación es distinta: por más que un fotógrafo querría manipular sus imágenes, habrá siempre rastros o recuerdos de la realidad que escapen a su control, esto es ineluctablemente propio de este medio. Por este motivo, en la fotografía se sostiene la tensión entre lo que se encontró y lo que se hizo (y ésta no es sostenible en el arte pictórico). O, más bien, se trata de una tensión que el fotógrafo puede aprovechar mejor y de manera más natural que el pintor, puesto que debido a ésta, precisamente "la realidad" tiene mayores posibilidades de sobrevivir la representación por medio de la foto que de la pintura. "La realidad" se acentúa y es, por decir así, "incorporada" en los rastros de su presencia en la foto; todo ello de un modo que en el arte pictórico resulta imposible.

A los ojos de Benjamin, en las fotos que Atget tomó de París a finales del siglo XIX y principios del XX logró retener "la realidad" como ningún otro fotógrafo:

> A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado, por así decirlo, el carácter de la imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.[76]

El razonamiento de Benjamin consiste en que el carácter abierto y la indefinición –que forman el núcleo y la esencia del presente– se conservan de una u otra manera en la foto, de modo que ésta nos convence de que coincidimos por un breve instante con la escena en la foto. Benjamin añade a esto que en las fotos de Atget la realidad del pasado permanece siempre intacta de un modo muy sorprendente, parece "fosilizada" porque carece de todo rastro de acción

[76] Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, p. 371. (Tr. Muñoz Millanes, en Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 26).

humana, como si llegáramos al pasado atravesando por una especie de capa indiferente al tiempo que se mantuvo extrañamente libre de toda actividad y ordenamiento humanos, que sí están ligados invariablemente al tiempo. "Pero llama la atención que casi todas estas imágenes estén vacías. Vacía la Porte d'Acueil entre las fortificaciones, vacías las escaleras monumentales, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés, vacía (como debe ser) la Place du Tertre. No están solos sino que carecen de ambiente; en estas imágenes la ciudad aparece tan desamueblada como una vivienda que aún no ha encontrado un nuevo inquilino".[77] A causa de esta atmósfera de soledad y abandono, "la realidad" logra trascender el bullicio del cambio histórico y hacerse oír; algo parecido ocurre cuando, durante el silencio angustiante de la hora de la siesta, "el demonio del mediodía" se muestra capaz de revelarnos la naturaleza y el mundo en su estado *cuasi noumenal*.[78] Muy a propósito, Benjamin escribe (en otro contexto) que las fotos de Atget pueden inquietarnos: parecen aislarnos del mundo en el que vivimos y confrontarnos con una realidad vacía, a la que no obtendremos acceso sin esfuerzo. "Inquietan al espectador, quien se siente forzado a buscar un determinado camino para llegar con ellas".[79]

Existe todavía otro aspecto en la fotografía de Atget que es de mucho interés para nosotros, a saber: la noción del aura, tan preciada por el propio Benjamin y probablemente el legado intelectual más importante que dejó a generaciones de filósofos, en especial a los de la cultura. Vincula las fotos de Atget con la noción del aura en el siguiente fragmento: "Éste [Atget] buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades; absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde. Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse".[80] La obra de arte puede generar la paradoja de estar lejos y cerca a la vez, al percatarnos de que posee múltiples capas de significado, algunas accesibles (es decir, que están "cerca") y otras que exigen un esfuerzo

[77] Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, p. 379. (Tr. Muñoz Millanes, en Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 42).

[78] Para este *topos* del demonio del mediodía y lo que pueda significar para la experiencia histórica, *cfr.* el último capítulo de F. R. Ankersmit, *History and tropology. The rise and fall of metaphor*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1994. No me sorprendería si Burckhardt hubiese tenido esta experiencia. *Cfr.* Burckhardt, *Bilder aus Italien*, en *Gesamtausgabe*, t. I, p. 32.

[79] Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *idem*, *Gesammelte Schriften*, t. I. 2, p. 445.

[80] Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, p. 378. (Tr. de Muñoz Millanes en Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 40).

o, incluso, la mayor perspicacia de parte del espectador (es decir, que están "lejos"). Como la obra de arte es apreciada y experimentada de tantas formas diferentes, con el tiempo puede adquirir aura. Estará claro que las grandes obras de arte han sido lo más exitosas en esto; o, al revés, que solemos considerar "grandes obras de arte" a las que han logrado adquirir un aura. Desde luego, es una cuestión del huevo y la gallina.

Todo esto no es tan difícil, pero las cosas cambian cuando Benjamin desarrolla su idea de que sólo nos percatamos del aura de una obra de arte cuando ésta está a punto de perderla. En su célebre ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica, Benjamin afirma que lo anterior es la consecuencia de dicha reproducibilidad. A causa de ella se pierde lo distintivo –el aura– de la obra, pues la obra original termina siendo nada más que la primera de una serie de copias que puede prolongarse infinitamente. En principio es posible –y más en nuestros días– producir copias tan fieles que sólo utilizando instrumental muy completo técnicamente pueden distinguirse del original. Pero la copia no posee aura alguna, pues en las subastas de Christie's y Sotheby's nadie pagará un centavo por ella.[81] Otro asunto es que sólo podemos percatarnos de este aspecto "aurático" de la obra de arte una vez que su reproducción se volvió técnicamente posible: sólo a partir de que esto se hiciera posible, pudimos contrastar lo que la obra fue antes ("aurática") con el objeto que representa ahora (la primera de una serie). En síntesis, la reproducción de las obras de arte no provoca una, sino dos cosas a la vez: en primer lugar, despoja a la obra de su aura y llama nuestra atención sobre el hecho de que, para empezar, la obra poseía un aura. Perdimos una cosa en el preciso instante en que la vimos por primera vez, aunque estaba siempre ahí sin que la percibiéramos. Recurriendo a la fotografía, Benjamin argumenta de manera muy convincente que el rostro humano también tenía un aura, que se perdió a causa de la foto: anteriormente el rostro era el único espejo del alma, pero ahora es posible reproducir infinidad de veces este espejo. Sólo la invención de la fotografía fue capaz de llamar nuestra atención sobre la existencia de esta aura. Cobramos conciencia del aura porque se perdió. O en las palabras contundentes de Nicholsen: "La fotografía, que posibilitó la omnipresencia de las imágenes, contribuyó a la destrucción del aura fotográfica única del rostro y del mundo en el que prosperaba".[82] Esto explica

[81] Es extraño que Arthur Danto, quién se interesa mucho en la temática leibniziana de "la discernabilidad de lo indiscernible" y en las famosas cajas de Brillo de Andy Warhol, nunca haya escrito sobre la noción del aura de Benjamin.

[82] S. W. Nicholsen, *Exact imagination. Late work–On Adorno's aesthetics*, Cambridge Mass., 1997, p. 191.

también el que la esencia del rostro (su aura fotográfica) no podía revelarse *sui generis* antes de la era de la fotografía, de modo que, paradójicamente, la esencia de alguien está presente en lo que ya no posee. Esto significa que podemos fantasear sobre lo que es esencial en nuestra vida actual, pero sólo el futuro nos lo revelará. Lo mismo sucede al tratarse del aura: sólo nos percatamos de su existencia cuando la hemos perdido, ya que pertenece a la muy peculiar clase de asuntos, cuya condición de "pasado" es a la vez la condición de su existencia.

Al achicar el aura de sus fotos, tal como se hace con el agua de un barco que se está hundiendo, Atget saca del pasado lo que lo convierte en pasado, con lo que su fotografía hace que el pasado sea contemporáneo. Nos regresa al momento en que el pasado adquirió su aura de ser pasado, cuando fue despojado de su calidad de ser pasado, y de ese modo salva por algún tiempo el abismo que existe entre el pasado y el presente. Se nos involucra en el momento histórico en que se tomó la foto; como si regresáramos –por utilizar la memorable metáfora de Benjamin– a la escena del crimen;[83] es como si nos invitaran a ser partícipes de los complejos embrollos del curso de tiempo de ese momento.[84] Estas fotos contienen semejante invitación, porque generan una cierta inquietud que tenemos que tratar de entendernos: "Inquietan al espectador, quien se siente forzado a buscar un determinado camino para llegar a ellas", por volver a utilizar la cita que ya se mencionó antes.[85]

Esta desaparición temporal del aura, este descorrer momentáneo del velo de Maya, que separa el pasado del presente (por lo que se permite al pasado revelársenos en su manifestación *cuasi noumenal*) puede guiar nuestra atención a otro aspecto de la experiencia histórica. De acuerdo con Huizinga, es característico de la experiencia histórica, que las obras de arte de menor relevancia –obras sin aura– sean las que la provocan; obras que no genera preguntas profundas respecto de su significado, su lugar en la historia del arte o de la estética. Son sencillamente lo que son; tal como la pincelada en el arte moderno no apunta hacia algo fuera de la pintura (por ejemplo, hacia el significado total de la pintura o lo que ésta representa) es, sencillamente,

[83] Bejnamin, *Das Kunstwerk*, p. 445.

[84] Las coincidencias entre el razonamiento de Benjamin y la referencia de Barthes al *punctum* de una foto difícilmente se nos escapa: "Este segundo elemento que vino a perturbar el *studium*, lo llamaré *punctum*; pues esto quiere decir también picadura, hoyito, manchita, pequeña cortada –y también un tiro de dados–. El *punctum* de una foto es esa cosa azarosa que me provoca (y me magulla y me conmueve también)". *Cfr.* R. Barthes, *La chambre claire* en *œuvres complètes*, 3 tomos, París, 1995, t. III, p. 1126.

[85] Benjamin, *Das Kunstwerk*, p. 445.

una pincelada y no pretende ser más que eso. (En este sentido, el interés por la experiencia histórica encarna la fase modernista o abstracta de nuestra conciencia del pasado).[86] Esto quiere decir que toda "profundidad", todo lo que remite a lo que está "oculto", o "detrás" de la obra de arte tal como se nos presenta, se excluye; sólo existe la superficie y nada más que eso.

El propio Benjamin no relaciona estos aspectos de la experiencia con el arte abstracto modernista sino más bien con el impresionismo; su motivo para hacerlo resulta muy esclarecedor: "La técnica de la pintura impresionista, de recoger la imagen en el tumulto de las manchas de pintura, sería entonces un reflejo de las experiencias que ante los ojos de un citadino se han vuelto familiares. Una imagen como la *Catedral de Chartres* de Monet, que parece un hormiguero de piedras, podrá ilustrar esta afirmación".[87] El impresionismo es incondicionalmente "fenomenalista"; pretende mostrar el mundo tal y como éste se nos presenta; se interesa en el movimiento de las hojas de un árbol o en las olas en el agua y cómo la luz se refleja en ellas, pero no en las hojas o en las olas en sí. Quiere fijar la superficie de las cosas, y como tal constituye un movimiento hacia nosotros, alejándose de las cosas en sí.

El impresionismo tiene su homólogo social en el *flâneur* [paseante] o el *dandy* (caracterizado por Baudelaire, en el Virgilio de Benjamin en su recorrido por las cavernas secretas de la modernidad metropolitana): el *flâneur* no es un compañero, ni se siente comprometido o involucrado; sólo observa. Su mirada es tanto más perspicaz, más directa e implacable porque nunca se extravía al dejarse llevar por intereses personales, un programa, una esperanza o una pregunta importante. Aquí, la mirada hace las veces del tacto, no es selectiva y se muestra con una inusual pasividad ante todo lo que se presenta; la mirada resiste su inclinación natural a escudriñar y a buscar las grandes verdades tras el mundo aparente. El *flâneur* sabe que las grandes verdades suelen ser las más obvias, pero precisamente por eso son las más difíciles de reconocer, pues nos demandan un esfuerzo casi sobrehumano por permanecer en la superficie y no encararlas con una serie de preguntas preconcebidas.[88]

[86] Modernista, o abstracto, de acuerdo con la exposición que Clement Greenberg hizo en su rico *Towards a newer Laokoon* (1948), en la cual contrasta el arte moderno con el arte pictórico tradicional figurativo porque el primero (desde Cézanne y Matisse) ha roto de manera radical con el ilusionismo de la pintura tradicional figurativa y ha aclamado descaradamente la pincelada y la materialidad del arte pictórico moderno. No se nos exige más que miremos a través de la pintura una realidad imaginaria y virtual que está detrás de la pintura, sino que podemos simplemente mirar la pintura en sí.

[87] W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, en *Gesammelte Schriften*, tomo I. 2, n628.

[88] En su conferencia sobre la poesía de Hölderlin y de Goethe, Benjamin construye incluso una hermenéutica a partir de este concepto. Hemos de evitar una "maquinaria"

Los seres humanos, por instinto, son "radicófilos", buscan siempre las raíces de las cosas, quieren saber siempre qué hay "abajo" y, por eso, apartan de forma casi automática su mirada de la superficie. La experiencia de Benjamin difiere expresamente del experimento científico, porque éste va encaminado a dominar una realidad oculta.[89] El experimento científico posee una función instrumental, la de mediar entre nosotros y el conocimiento al que esperamos tener acceso. El experimento es la experiencia del "radicófilo".

A este respecto, el experimento científico se acerca más a lo que los teóricos alemanes desde finales del siglo XIX designaron la *Erlebnis*, en contraste con la *Erfahrung*.[90] Piénsese en *La guerra como experiencia interior* (1922), en la que Ernst Jünger, su autor, explica de qué manera su experiencia su –*Erlebnis*– de las trincheras durante la Primera Guerra Mundial le proporcionó una comprensión profunda de la naturaleza humana, en general, y de la suya propia, en particular. Al igual que el experimento científico, la *Erlebnis* funciona como un paso a otra cosa; esto difiere de la *Erfahrung* de Benjamin, porque ésta no necesita nada fuera o aparte de sí misma, sino que sólo es, y nada más.[91]

---

hermenéutica, inventada por filósofos o teóricos de la literatura, y para comprender la poesía debemos conformarnos exclusivamente con los instrumentos derivados del propio poema. Los instrumentos hermenéuticos, desarrollados desde Schleiermacher hasta Derrida, persiguen siempre el objetivo de descubrir un supuesto secreto en el texto poético; al hacer esto, transforman el poema en un espejo impotente que sólo nos muestra el reflejo de la maquinaria hermenéutica. Esto significa que el análisis de textos deconstructivista no hace otra cosa que degradar toda la poesía y la literatura a una repetición infinita de su propio mensaje deconstructivista. Una vez más, quedémonos en la superficie y el poema nos dirá lo que tiene que decirnos. En cuanto pensamos que hemos revelado su secreto, entonces podemos estar seguros de que sólo hemos mirado en el espejo de nuestro aburrido yo. *Cfr.* H. Caygill, *Walter Benjamin. The colour of experience*, Londres/Nueva York, 1998, pp. 36 ss.

[89] Desde principios de su carrera intelectual, Benjamin opuso resistencia a esta, desde su punto de vista, lamentable mutilación de la riqueza de la experiencia en nombre de la ciencia. Su juicio implacable sobre la experiencia kantiana es ilustrativo: "Como ya se señaló, esta experiencia fue, sin embargo, única y limitada en el tiempo, y más allá de esta forma que comparte con todo tipo de experiencia, ésta, que en un sentido conciso podría ser llamado una concepción del mundo, fue la Ilustración. Sin embargo, en cuanto a las características más relevantes aquí, no se distinguió demasiado de las de los otros siglos de la época moderna. Ésta fue una de las experiencias, o concepciones del mundo, más humildes". *Cfr.* Benjamin, *Über das Programm der kommenden Philosophie*, pp. 158-159.

[90] Para la crítica de Benjamín a la noción de *Erlebnis* de Jünger, *cfr.* W. Benjamin, *Theorien des deutschen Faschismus, Gesammelte Schriften*, t. III, pp. 238-250.

[91] En realidad, las cosas son más complicadas. La *Erfahrung* de Benjamín conserva, desafortunadamente, algo de la experiencia dialéctica, que forma parte de una historia más amplia de la experiencia (y que, en cierta medida, determina su contenido). Le criticaría a

Ahora se vuelve entendible por qué para Benjamin la experiencia trasciende o triunfa sobre la ruptura que existe entre sujeto y objeto,[92] y por qué la experiencia presupone, expresa o sugiere una intimidad entre el sujeto y el objeto, que resulta inconcebible cuando se trata de la *Erlebnis* o de la experiencia kantiana. En la experiencia benjaminiana existe un "reconocimiento mutuo del observador y el observado" (Eichendorff), que Benjamin consideró que se expresaba mejor y de manera más sucinta en la afirmación de su amigo Hessel: "sólo vemos lo que nos ve", a la que Benjamin añadió: "Nadie ha comprendido la filosofía del *flâneur* mejor que Hessel".[93] Esta relación en extremo íntima de sujeto y objeto, que no tiene igual en nuestras relaciones con el mundo, sólo puede surgir porque el sujeto y el objeto se ven únicamente en calidad de sujeto o de objeto, y no como otra cosa además de lo que presentan o como algo más profundo que está oculto detrás de su máscara.

El reconocimiento mutuo de sujeto y objeto puede esclarecerse recurriendo a la exposición de Benjamin sobre el aura. Piénsese en una bola de nieve que se fragmenta en dos mitades, A y B; desde luego, la bola se fragmenta donde las fuerzas de la cohesión entre las partes son menores.[94] Suponiendo que la mitad A representa al sujeto (o al presente) y la mitad B al objeto (o al pasado), éste es un ejemplo muy sugestionador de lo que ocurre en la experiencia benjaminiana, o en la histórica.[95] Cuando el aura se hace

---

Benjamin que su concepto de la experiencia no es suficientemente consistente, porque la tendencia revolucionaria de su experiencia consiste precisamente en el hecho de que se deshace de la contextualización. Por eso, en este libro la experiencia se relaciona invariablemente con lo sublime, ya que esta noción constituye el freno más poderoso a todo conato de contextualización de la experiencia.

[92] Tal como se afirma en M. Jay, "Experience without a subject", en *Cultural semantics. Keywords of our time*, Amherst, 1998, pp. 51 ss.

[93] Citado en Caygill, *Walter Benjamin*, p. 68.

[94] Por supuesto, este relato es una variante de lo que Platón decía sobre el origen de los sexos.

[95] Esto recuerda el motivo que Burckhardt adujo para considerar la migración de los pueblos germánicos la mayor crisis de la historia: "Pero para volver sobre Roma, digamos que aquí la migración de los pueblos constituyó la crisis verdadera. Tuvo, en el más alto grado, el carácter de una crisis verdadera: el amalgamamiento de una nueva fuerza material con otra vieja, la cual, sin embargo, continúa su vida tras una metamorfosis espiritual de Estado a Iglesia. Y esta crisis no se parece a ninguna que conocemos, y como tal, resulta única". *Cfr.* Burckhardt, *Gesamtausgabe*, t. VII, p. 128. El Imperio romano y la Roma papal son como las dos mitades de una bola de nieve; en este caso, la segunda es la metamorfosis de la primera. Pero la forma material no podría diferir más: por una parte, se registra una coincidencia formal total, aunque, por otra, no existe ninguna molécula de una de las mitades que, además, forma parte de la otra. Para el comentario de Rüsen sobre el punto de vista de Burckhardt

visible, parece como si viéramos desde la perspectiva de A el lado de B (es decir, el aura) que se aleja de nosotros rodando, al partirse en dos la bola. Sólo nos percatamos de esta aura en el momento en que el sujeto y el objeto han dejado de estar unidos. Mientras estén unidos en la bola de nieve, no existe la línea de fractura; y toda la idea del aura carece de sentido. Simplemente hay una bola de nieve; no existen las mitades o una línea de fractura.

Aún más importante es lo siguiente: cuando la bola se fragmenta en sujeto y objeto, las superficies que quedaron libres forman sus mutuos negativos; cada superficie lleva la marca de la otra mitad. Si se vuelven a unir las dos mitades, encajarán a la perfección. De esta manera cabe decirse que ambas mitades, el sujeto y el objeto de la experiencia benjaminiana, el presente y el pasado, "se reconocen". Esto puede explicar la paradoja de "desde cerca y desde lejos", que siempre forma parte de la experiencia benjaminiana: lo cercano es sugerido por el hecho de que el sujeto y el objeto de la experiencia son, como quien dice, sus respectivos negativos, y la distancia por el hecho de que lo que fue un todo aparentemente indivisible, se dividió ahora en dos partes; y permanecerán separadas para siempre, aunque seguirán teniendo el recuerdo el uno del otro. La noción de aura de Benjamin es ilustrativa de esto, como se detallará a continuación: el aura del rostro humano se perdió (distancia) en el momento en que se manifiesta (cerca) en la foto de dicho rostro. Nicholsen señala: "El aura, tal como la define Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* consiste en una especie de contenedor o vaina que crea la sensación de distancia en el tiempo y en el espacio, pese a toda la cercanía y la presencia. Indica, podría decirse, la ilusión de distancia en la cercanía".[96] Esto podría llamarse lo sublime del aura. Gracias a la sublimidad aurática de la foto del rostro humano, el pasado es al presente lo que dos personas que están paradas una frente a la otra en una superficie en extremo resbalosa y que intentan alejarse la una de la otra. Sólo lo pueden lograr si toman impulso apoyándose la una contra la otra. O, como formuló Kafka su trabajo literario: "Tomamos fotos de las cosas para desterrarlas de nuestras mentes. Mis historias representan una manera de cerrar los ojos".[97]

En lo que es probablemente uno de sus mejores ensayos –el que escribió sobre Baudelaire– Benjamin agrega a todo esto una dimensión fascinante, que se expone a continuación: el punto de partida lo constituye la distinción hecha por Proust entre la *mémoire involontaire* y los recuerdos que evocamos

sobre la historia como un "proceso milagroso de metamorfosis", *cfr.* Rüsen, "Der ästhetischen Glanz", pp. 278, 282, 283.

[96] Nicholsen, *Exact imagination*, p. 194; véase también pp. 205 y 206.

[97] Citado en Nicholsen, *Exact imagination*, pp. 200-201.

de modo intencionado y deliberado. En este último caso encontramos un motivo en el presente para recordar algo del pasado; intentamos, por ejemplo, evocar el recuerdo de unas vacaciones con nuestros padres, o la euforia y lo funesto del primer enamoramiento. En tales casos, nuestra memoria se contaminará siempre del presente, porque queremos recordar esta parte del pasado ahora mismo (y tenemos nuestras razones para hacerlo); resulta inevitable que veamos el pasado desde la perspectiva del presente, y el suceso del pasado se reduce a ser un apéndice de la historia del presente.

La situación es diferente en el caso de la *mémoire involontaire* –los recuerdos de infancia de Proust de Combray, evocados por el sabor de una *madeleine*, servirán como nuestro ejemplo que es tan paradigmático como trillado–en el que el pasado de repente se manifiesta en el presente, como si fuera el impacto de un meteorito. Todo se hace a un lado y el mundo entero se reduce exclusivamente a nosotros mismos en ese momento específico; es el momento en el que el recuerdo nos ve a nosotros y nosotros a él. Este acontecimiento puede presentarse de manera extraordinariamente intensa, sobre todo en el caso de que el acontecimiento recordado no se haya vivido de forma completa y plena cuando tuvo lugar en el pasado: completamos en el presente lo que no pudimos acabar en el pasado. Benjamin recalca que la *mémoire involontaire* tiene esto en común con el recuerdo de experiencias traumáticas: a éstas se aplica el que son demasiado terribles para ser admitidas en la conciencia. Por eso, al igual que la *mémoire involontaire*, se guardan por algún tiempo y se ponen a un lado, para ser inspeccionadas más tarde. "Sólo lo que no fue 'experimentado' expresa y conscientemente, lo que el sujeto no vivió como una *Erlebnis*, puede llegar a formar parte de la *mémoire involontaire*".[98] La idea más atrevida de Benjamin es que atribuye a la experiencia histórica los rasgos de la *mémoire involontaire* de Proust, y que, por tanto, esta experiencia benjaminiana consiste en parte en recuerdos. Existe una similitud estructural entre esta experiencia y la repentina "irrupción" en el presente por parte del pasado: nuestras experiencias más genuinas y auténticas nos presentan algo que se parece a lo que se grabó en nuestra

[98] *Cfr.* Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 613. No menos fascinante es el modo en que Benjamin relaciona dicha experiencia con la creatividad artística e intelectual. Para él, la creatividad no consiste en el súbito dominio de un problema; al contrario, la creatividad es más bien un rendirse uno mismo al desafío que el problema plantea, o el choque y el susto que solemos sentir al darnos cuenta de cuánto el problema rebasa nuestra capacidad de resolverlo. Véase Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, pp. 615-616: "Baudelaire retrató esta condición mediante una cruda imagen. Habla de un duelo, en el cual el artista grita de miedo justo antes de rendirse. Este duelo representa la propia operación de la creatividad. Por tanto, Baudelaire situó la experiencia del choque en el centro de su trabajo artístico".

mente hace mucho tiempo.[99] Está claro que esto explica en gran medida la fusión del sujeto y el objeto (una de las características de la experiencia benjaminiana). Como si una faceta de la personalidad de alguien saliera a la luz y se exhibiera tal como es: una parte olvidada del yo. Benjamin ilustra este aspecto de la experiencia con el cuarto poema en *Les fleurs du mal*, intitulado "Correspondances".[100] A decir de Benjamin, "Correspondances" (junto con "La vie antérieure") refleja con precisión lo que Baudelaire quiso expresar con todo su *Fleurs du mal*, es decir, los recuerdos ya borrosos de un mundo que con el surgimiento de la modernidad, al parecer, estamos a punto de perder.[101] Baudelaire desempeña un papel tan destacado en el *Passagen-Werk* [*El libro de los pasajes*] de Benjamin, porque éste considera que el poeta francés personifica la transición de la época de tradición y continuidad a la de la modernidad. Dicho de otro modo, Baudelaire se encuentra en la línea de fractura de las dos mitades de la bola de nieve, que se están separando. La "correspondencia" expresa, en primer lugar, una relación con el mundo que hemos perdido –una relación en la que el sujeto y el objeto, nosotros y el mundo, se reconocen el uno al otro, y "sólo vemos lo que nos ve", en la que el templo de la naturaleza nos dirige la palabra y nos mira de forma familiar–.[102] En segundo lugar, se registra una "correspondencia" entre, por un lado, el hecho objetivo de una ruptura con el pasado y, por otro,

[99] Esto recuerda, naturalmente, el razonamiento de Platón en el Meno, de que la adquisición de conocimientos constituye una concienciación de lo que, en realidad, ya sabíamos; por eso, resulta estructuralmente igual al recuerdo. Sobre cómo puede relacionarse la representación platónica sobre el origen del conocimiento con la experiencia estética, *cfr.* P. Fisher, *Wonder, the rainbow, and the aesthetic of rare experience*, Cambridge Mass., 1998, pp. 67-69.

[100] "Correspondencias"

"Es la Naturaleza templo, de cuyas basas/Suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;/Pasa, a través de bosques y símbolos, el hombre,/Al cual éstos observan con familiar mirada/Como difusos ecos que, lejanos, se funden/En una tenebrosa y profunda unidad,/Como la claridad, como la noche, vasta/Se responden perfumes, sonidos y colores/Hay perfumes tan frescos como un cuerpo de niño,/Dulces como el óboe, verdes como praderas./-Y hay otros corrompidos, triunfantes, saturados,/Con perfiles inciertos de cosas inasibles,/Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,/Que cantan los transportes del alma y los sentidos". Ch. Baudelaire, *De bloemen van het kwaad / Les fleurs du mal*, trad. al neerlandés Petrus Hoosemans, Groningen, 1995, p. 15 (Tr. al español de Antonio Martínez Sarrión, en Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, México, Editorial Origen, 1983, p. 15).

[101] *Cfr.* asimismo A. Benjamin, "Tradition and experiencia. Walter Benjamin's 'On some motifs in Baudelaire'", en A. Benjamin (ed.), *The problems of modernity. Adorno and Benjamin*, Londres 1991, y K. Lindroos, "Scattering community: Benjamin on experience, narrative and history", *Philosophy and social criticism*, 27, 2001, pp. 19-47.

[102] *Cfr.* T. Weber, "Erfahrung", en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Benjamins Begriffe*, Francofrt del Meno, 2000, t. I, pp 230-259, donde se afirma lo mismo.

cómo ésta ha sido vivida por la persona de Baudelaire; tal como sugirió la metáfora de la bola de nieve. En este caso, la experiencia y el recuerdo, en efecto, se confunden.

Está a la vista que el mundo perdido por nosotros no es un mundo histórico sino mítico y, más en concreto, es un pasado mítico que no antecede temporalmente a la historia –de la misma manera que el mundo del cavernícola prehistórico al del ser humano histórico–, sino más bien como el "paraíso" antecede a la historia. Es un pasado mítico que surge a la par que la propia historia; es el "otro" de la historia, lo que por la historia es empujado hacia un lado y apartado de su camino; constituye el residuo negativo de la historia en sí. O como señaló Benjamín: "Las correspondencias son los datos del recuerdo. No son datos históricos sino prehistóricos. Lo que hace que los días festivos sean grandes y significativos, es el encuentro con una vida anterior [...] Surgen de la neblina de las lágrimas, que son las de la nostalgia".[103] No obstante, a esta experiencia de un pasado mítico, prehistórico, le sucede lo mismo que a la noción del aura: sólo en calidad de pérdida puede hacerse tangible.[104] Mientras este pasado mítico o esta aura estén presentes, no hay nada que experimentar; sólo por su ausencia pueden volverse un objeto potencial de experiencia, es decir, formar parte de un mundo que ha llegado a estar fuera de nuestro alcance para siempre y de manera irremediable. La comprensión profunda del carácter de la experiencia histórica que Benjamin (y Baudelaire) nos ofrece es la siguiente: la vida y la historia (y la narratividad) se desplazan en una dirección opuesta a como las experimentamos. La experiencia "normal" y el conocimiento adquirido gracias a ella, recorren caminos paralelos: tenemos una experiencia y podemos expresar su contenido en términos del conocimiento que nos ha brindado sobre el mundo. Así sucede en la ciencia y, por lo común, en la vida cotidiana. Sin embargo, lo opuesto ocurre al tratarse de la experiencia histórica (y de la formación de nuestra identidad como individuos). En la correspondencia baudelairiana experimentamos el pasado en términos de lo que no es; esto es, del mismo

[103] Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, pp. 639-640.

[104] Permítaseme aclarar hasta qué punto concuerdo con la tesis de Benjamin respecto de la nostalgia y las lágrimas con las cuales recordamos el pasado. Si bien coincido con su idea de que nuestra manera de vivir el pasado es en gran medida una experiencia de pérdida, no tengo afinidad con la inclinación de Benjamin (y de Adorno también) de idealizar el pasado; es decir, de que hemos perdido la capacidad de abrirnos a la experiencia (*Erfahrung*), capacidad que el ser humano poseía antes de la modernidad y del surgimiento de la tecnología moderna. Ahora bien, Benjamin es ambiguo respecto de la experiencia: por una parte, está el Benjamin nostálgico que lamenta la pérdida de la experiencia, por otra, espera con ansias la experiencia que el futuro nos promete.

modo que el pasado prehistórico, desechado por el pasado y la modernidad (que fue la que nos brindó el pasado).

De lo que precede se deduce, asimismo, que la experiencia histórica representa en realidad la desaparición de conocimiento (y, por tanto, una variante del olvido); no en el sentido usual de un conocimiento deficiente que es sustituido por uno mejor, sino en el de un proceso de anulación del conocimiento, de un "de-saber" del pasado, si se me permite introducir este útil neologismo. Éste cubre claramente una necesidad porque no equivale a olvidar, se trata de otra cosa; olvidar es algo pasivo, que no obedece a la voluntad, en cambio, quien "de-sabe", lleva a cabo un acto. Es como transformar la luz en oscuridad. Esto hace que la experiencia histórica sea algo más que un capricho de la suerte o de la coincidencia: es fundamentalmente trágico; realmente, una *fleur du mal*.[105]

HACIA UNA TEORÍA ROMÁNTICA DE LA HISTORIA

Este libro trata del conflicto que existe entre el lenguaje (y la verdad) y la experiencia. A fin de comprobar cuáles son sus raíces más profundas, hemos investigado en los capítulos anteriores cómo el legado trascendentalista se transmitió a la filosofía del lenguaje del siglo XX, y cómo, incluso, contagió modos de pensar hermenéuticos y postestructuralistas, elogiados precisamente por su antitrascendentalismo aparente. En este capítulo se ha añadido otra dimensión a los éxitos del trascendentalismo, al mostrar que éste favoreció además la profesionalización de la práctica histórica y que fue la fuente de inspiración, durante los dos siglos precedentes, de todos los intentos por convertir la historia en una "ciencia". El trascendentalismo y el ideal de la "historia como ciencia" resultaron ser fuertes aliados. Aunque el trascendentalismo era en sus orígenes sólo un análisis filosófico que pretendía familiarizarnos con los hechos epistemológicos en cuanto el conocimiento y la experiencia, en la teoría de la historia evolucionó, casi por sí solo, en un proyecto normativo que enseñó a los historiadores a deshacerse de sus métodos de trabajo no científicos a fin de ser tomados en serio por parte de sus colegas de otras disciplinas. Estos intentos no han llegado a ningún lado: obstinadamente, la práctica histórica ha seguido siendo lo que ha sido siempre: algo entre un oficio y un arte. La verdad, hemos de ponderar a los historiadores que no han perdido la serenidad con todos esos intentos por sacar al oficio de su cauce natural.

[105] Visto de esta manera, la *narratio* es, en esencia, cómica.

Precisamente si vemos las cosas desde la perspectiva de la experiencia histórica, las deficiencias de la práctica histórica profesionalizada se hacen manifiestas (y sobre todo las de las teorías en cuyo nombre esa profesionalización tuvo lugar). No obstante, sería un error deducir de lo anterior que la práctica histórica, tal como ha evolucionado a lo largo de los dos siglos anteriores, debería suprimirse por esto. No sólo representaría una quijotada tonta, sino sobre todo un desconocimiento de que el conflicto sublime entre, por un lado la experiencia, y, por el otro, el historicismo, el contexto y la narratividad, es muy necesario. Tal vez a Nietzsche le hubiera apetecido tirar la práctica histórica profesionalizada a la basura, sin indicar qué debería tomar su lugar; ¿algo muy diferente, o nada? El silencio de Nietzsche al respecto no nos debe sorprender, pues hay algo muy problemático en su postura de que la historia no es una ciencia, y que debe dejar de ser la ciencia en que el historicismo decimonónico la convirtió. Uno no puede dejar de ser lo que no es. Por esa razón, las posiciones mucho más ambiguas de Burckhardt y de Huizinga con respecto a la profesionalización de la práctica histórica resultan más sutiles y más significativas en la práctica que la de Nietzsche. Ellos no pretendían suprimir la práctica histórica como disciplina, tal como surgió en el transcurso del siglo XIX, sino que recomendaron encarecidamente a sus colegas que no imitasen las ciencias exactas al situarse en la posición de un yo cuasi trascendental. Al contrario, como historiador uno debe aprovechar toda su personalidad y negarse a sacrificar ninguna parte en el altar de las ilusiones cientificistas.

La historia se hace con los documentos; es verdad, pero también con los historiadores. Cómo se relaciona el historiador con su propio tiempo, cuáles son sus sentimientos y experiencias más hondos, cuáles hechos de su vida personal han sido determinantes, todos éstos son asuntos de los que no hay que desconfiar, ni que son de temer como si amenazaran la supuesta objetividad histórica; al contrario, el historiador debe mirar por todos estos sentimientos y experiencias a fin de poderlos aprovechar cuando intenta entender la voz del pasado. Desde luego, estos sentimientos sumamente personales no pueden y no deben convertirse en la descripción del pasado; mas para un historiador son absolutamente imprescindibles para la experiencia del pasado, que a su vez forma el puente al pasado para el historiador y sus lectores. Los sentimientos personales del historiador y sus puntos de vista ofrecen la tierra fértil en la que la experiencia histórica puede prosperar. Este libro debe considerarse un intento por "romantizar" la teoría de la historia, después de la "racionalización" lingüística de la práctica histórica del pasado reciente.

Por eso, cada vez he abrazado de todo corazón las alusiones al amor sexual, que Eichendorff asocia explícitamente con la experiencia histórica. Es

obvio también, pues ¿acaso no tiene nuestra manera de experimentar el mundo su esencia natural en lo que el amor nos puede regalar? Por este motivo, cuando cambiamos el lenguaje por la experiencia el resultado sólo puede ser una teoría "romántica" de la historia, que también toma en serio este aspecto de la condición humana. Visto así, la reflexión sobre la experiencia histórica tiene como consecuencia una teoría mucho más emocionante, incluso excitante, que las exposiciones áridas y formalistas del trascendentalismo lingüístico. Sin embargo, veremos asimismo que la experiencia, en concreto la histórica, puede llevarnos a lo peor que hemos de sufrir. El amor es capaz de llevarnos a la felicidad suprema o a la mayor perfección, pero también de sumirnos en el abismo más profundo de la desesperación y de la desgracia. Y hace ambas cosas al mismo tiempo: en ello radica su carácter sublime.

5

GADAMER Y LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

Cierto que los otros órganos sensorios sienten por contacto, mas este es sólo mediato; sólo el tacto parece ser el que siente de manera inmediata.

Aristóteles, *Tratado del Alma* 435 a 18-19*

INTRODUCCIÓN

En distintos momentos de sus *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein profundiza en las percepciones sensoriales y la sensación de dolor y se pregunta qué ocurre al tratarse de enunciados tales como "siento dolor":

> Cuando digo "siento dolor", no señalo alguna persona que siente ese dolor, puesto que en cierto sentido no sé en absoluto quién lo siente. Y esto puede justificarse. Pues, sobre todo, en realidad no he dicho que tal o cual persona siente dolor sino "siento..." Bien, con ello no nombro a ninguna persona. Como tampoco lo hago cuando me quejo de dolor. Aunque el otro infiere por los quejidos quién siente dolor. ¿Qué significa saber quién siente dolor? Significa, por ejemplo, saber qué persona dentro de esta habitación es la que siente dolor: o sea, ese que está sentado ahí, o aquel que está de pie en el rincón, el alto de cabellos rubios, etc. ¿Qué pretendo decir con eso? Pues que hay criterios muy diversos de "identidad" de las personas. Ahora bien, ¿cuál es el que me lleva a decir que "yo" siento dolor? Ninguno.[1]

* Cita en el orig. en neerlandés en Aristóteles, *De anima* 435 a 18-19, trad. P. J. van Eijk. (Tr. al español de A. Ennis, S. I. en Aristóteles, *Tratado sobre el alma,* Buenos Aires/México, Espasa-Calpe Argentina, 1944, p. 261).

[1] L. Wittgenstein, *Philosophical investigations*, trad. G. E. M. Anscombe, Oxford, 1978,

En su discusión de estos párrafos sobre el dolor, tomados de las *Investigaciones filosóficas*, John Cook ahonda en la cuestión planteada por Wittgenstein acerca de si es posible decir que el enunciado "sé que siento dolor" expresa certeza, del mismo modo que cuando se dice: "Sé que ahora está lloviendo"? Según Cook, existe una diferencia entre los enunciados "Sé que siento dolor" y "Sé que ahora está lloviendo", la cual radica en que sólo utilizamos la expresión "Sé que p" en un contexto en el que podría, en principio, equivocarme sobre la verdad de "p": "Para que el enunciado 'Sé que...' exprese certeza, es necesario que al menos el sentido de la frase que rellena el espacio en blanco permita al hablante desconocer en ciertas condiciones el valor de verdad de las afirmaciones hechas por medio de la frase (o de equivalentes de ella).[2] Evidentemente, no se cumple esta condición en el caso del dolor: cuando se siente dolor es imposible equivocarse. De lo anterior se deduce que el enunciado "sé que siento dolor" no expresa una certeza. Según Wittgenstein, el enunciado "sé que siento dolor" equivale a gemir de dolor. Desde luego, este gemido no pretende en absoluto expresar una certeza o una firme convicción; aunque otros están en lo cierto si del enunciado "siento dolor" y de mi gemido deducen que alguien siente dolor y quién es esa persona. Así y todo, yo no tengo la intención de afirmar nada con mis gemidos; éstos se me han escapado, en realidad, de forma involuntaria. Es como si por medio del gemido el dolor se hubiera apropiado de una voz, como si el gemido fuera el sonido de la experiencia del propio dolor. En este caso, cabe decir que la experiencia nos "habla".

Esto tiene una consecuencia interesante para la relación que existe entre la experiencia y la verdad. Por lo general, la verdad está basada en la experiencia: experimentamos la lluvia y esta experiencia la expresamos en el enunciado verdadero "Ahora está lloviendo". En cambio, al tratarse de la experiencia de dolor, el enunciado que refleja la experiencia –si bien parece describirla adecuadamente– pertenece, en realidad, a la misma categoría que el gemido no verbal. Nuestro concepto de los enunciados verdaderos nos engaña si pretendemos oír más que un gemido en los enunciados del tipo "(Sé que) siento dolor". El gemido no expresa verdad; como el gemido y el enunciado "(Sé que) siento dolor" son equivalentes, lo mismo resulta aplicable al enunciado, por más que parezca ser verdadero. Por tanto, hemos

sección 404. (Tr. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines en L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, UNAM-Instituto de Investigaciones Filosóficas/Grijalbo, 1988 pp. 295-297).

[2] J. W. Cook, "Wittgenstein on privacy", en G. Pitcher (ed.), *Wittgenstein. The philosophical investigations*, Londres, 1968, pp. 291-292.

de argüir justamente lo contrario, a saber: el gemido no forma parte de la lógica del enunciado, sino que el enunciado "siento dolor" forma parte de la del gemido, sin que esto quiera decir que éste no posee significado, ¡nada más lejos de ello! Éste puede ser más intenso y puede causar una impresión más honda que el de la mayoría de los enunciados verdaderos; sólo que no permite ser reformulado como algo que es falso o verdadero. En suma, el razonamiento de Wittgenstein demuestra que los criterios de verdad y falsedad no se aplican al modo en que expresamos por medio del lenguaje parte importante de nuestra relación con el mundo (y con nosotros mismos). Y como él expuso esto recurriendo al ejemplo de sentir dolor, y el dolor constituye una experiencia –tal vez sea la experiencia por excelencia– nos incita a que examinemos más de cerca la relación existente entre la experiencia y la verdad, y, en particular, que miremos con una sana dosis de escepticismo lo que el empirista o el positivista afirman al respecto.

Wittgenstein pasa revista a la experiencia del dolor y a la de los enunciados sobre sentir dolor en el contexto de su argumento contra los lenguajes privados. El dolor pertenece a un mundo privado, a un mundo que es mío y sólo puede ser mío. El filósofo austriaco lo formula de la siguiente manera: "¿Hasta qué punto son privadas mis sensaciones? –Bueno, sólo yo puedo saber si realmente tengo dolor; el otro sólo puede suponerlo".[3] A continuación arguye que a esta división del mundo en un dominio público y otro estrictamente privado, no corresponde una división paralela en un dominio del lenguaje que es público y otro estrictamente privado. Todo lenguaje es, necesariamente, público.[4] Si miramos hacia nuestro interior y nos concentramos en nuestras sensaciones y nuestros sentimientos más íntimos, al expresar éstos no habrá un cambio análogo del lenguaje público al privado. La conclusión –que sin duda sorprenderá a los poetas entre nosotros– debe ser que al lenguaje le resulta absolutamente indiferente si se le utiliza para hablar sobre nosotros mismos o sobre moléculas y déficits comerciales.

Cabría concluir que el argumento de Wittgenstein acerca de la experiencia del dolor no puede tener relevancia para la experiencia histórica. ¿Acaso la experiencia histórica no constituye una experiencia del pasado, de un objeto, de una realidad externa a nosotros o al historiador?, ¿acaso no

[3] Wittgenstein, *Philosophical investigations*, sección 246. (Tr. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines en L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, sección 246, p. 221).

[4] En M. Tournier, *Les météores*, París, 1975, se encuentra el ejemplo fascinante del lenguaje privado desarrollado por unos gemelos. Puesto que la relación entre gemelos es tan íntima que los dos casi se funden en uno, esto parece refutar el argumento de Wittgenstein contra la posibilidad de lenguajes privados.

es por eso que la experiencia histórica apunta en la dirección contraria a la que interesaba a Wittgenstein cuando trató la experiencia del dolor? Más en particular, si él distingue entre los enunciados del tipo "está lloviendo" (es decir, enunciados sobre una realidad objetiva, externa a nosotros) y los del tipo "siento dolor" (como equivalente del gemido de dolor), ¿no tendríamos que relacionar la experiencia histórica antes con el primero que con el segundo?, ¿acaso el pasado no representa una "realidad objetiva", del mismo modo que un aguacero? En resumidas cuentas, ¿acaso la experiencia histórica no constituye, más bien, una variante de la experiencia empírica y no de la clase de experiencias que nos hace pronunciar las palabras "siento dolor"?

Quizá así parezca, pero imaginémonos una civilización, una cultura o una época histórica como si se tratase de un ser extraño e híbrido, que recuerda la "voluntad" de Schopenhauer y que antecede al estadio en el que el *principium individuationis* [principio de individuación] pone orden. Un ser que posee esas características resultará "extraño e híbrido", dado que representa mucho más cosas que nosotros y, al mismo tiempo, mucho menos; "más", porque, de una u otra forma, abarca a todos los individuos que pertenecen a esa civilización; "menos", porque la conciencia que posee de sí mismo estará mucho menos desarrollada que la nuestra, ya que somos individuos normales y conscientes. Consideremos, asimismo, a este ser extraño como algo que consta exclusivamente de sensaciones, estados de ánimo y sentimientos vagos y no expresados. Carece de un "yo" capaz de "atarlos" todos (y convertirlos en las sensaciones de un sujeto determinado); estos seres extraños no son más que sólo esos conjuntos de experiencias, de estados de ánimo y de sentimientos fugaces y difusos. Suponiendo, además, que pese a su poca o nula capacidad de tener conciencia de sí mismo, logran tener conciencia de sí mismo, de sus dolores y de sus sensaciones, aunque ni en esta circunstancia exista un "yo" para adjudicarle útilmente (la conciencia de) esos dolores y sensaciones, ¿cómo habrá de imaginarse esta situación?, ¿no suena esto demasiado paradójico?

La paradoja de una conciencia de sí mismo sin conciencia de sí mismo podría resolverse suponiendo que las sensaciones, los estados de ánimo y los sentimientos se manifiestan por medio del espíritu de algunos grandes poetas, novelistas o historiadores de una civilización o cultura. El cometido de conservar la conciencia de sí mismo se ha asignado, por así decir, a determinados "subsistemas" de una civilización –por utilizar la terminología de Niklas Luhmann– tales como los poetas, novelistas e historiadores. Ellos representan, por decirlo de alguna manera, los "nervios" sensibles de la sociedad de la que forman parte, aunque la metáfora sólo funcionaría si las neuronas fuesen capaces de elevar sus actividades al plano de la conciencia. En tal caso, la disyunción entre, por una parte, la experiencia y, por otra,

la verdad o el lenguaje resultaría aplicable también a lo que dichos poetas, novelistas e historiadores entusiastas (un adjetivo muy adecuado en este contexto) tuviesen que decir sobre su civilización. No debemos pretender que sus escritos encajen en el discurso de la verdad (que incluye enunciados del tipo "está lloviendo"), sino clasificarlos en la categoría de enunciados del tipo "siento dolor"; en otras palabras, deberíamos considerarlos el gemido de la civilización. Lo anterior no quiere decir que el gemido carezca de significado, reitero, ¡nada más lejos de ello! Dicho gemido puede conmovernos con una fuerza y una intensidad inigualables; es posible que resulte ser el *basso continuo* (bajo continuo*) de buena parte de todo lo que sucede o ha sucedido en una civilización. No debemos, sin embargo, interpretar esos escritos como enunciados que tratan de algún asunto, de la misma manera que un enunciado verdadero trata de determinada situación en el mundo, sino que debemos juzgarlos de acuerdo con su naturaleza, esto es, como el "gemido de una civilización", como los textos en los que se han expresado los dolores, estados de ánimo y los sentimientos de una civilización. En esencia, estos gemidos son poéticos; lo son del mismo modo en que un poema no pretende decir la verdad, sino que tiene la intención de "dar voz a la experiencia". De esa forma debemos acercarnos a esos escritos.[5]

Ningún teórico contemporáneo de la práctica histórica se ha aproximado tanto a la imagen que acabo de esbozar a raíz de las ideas de Wittgenstein, como Hans-Georg Gadamer en su profundo y magnífico *Verdad y método*. Por esa razón, quisiera consagrar este capítulo –que constituye el eje de la argumentación de este libro– a él. En su *opus magnum*, el historicismo alcanzó un grado de perfección suprema. Antes de Gadamer, los historicistas habían historizado absolutamente todo, pero nunca habían llegado al grado de historizarse incluso a sí mismos, cosa que no debe sorprender, ya que de esa forma la pretensión del historiador de contar a sus lectores "la verdad sobre el pasado" hubiera corrido grave peligro. Así y todo, el resultado fue que el sujeto histórico trascendental se sostuvo firme como una roca en las

* N. de la tr.: acompañamiento musical (del bajo) ininterrumpido.

[5] En su comentario –intitulado "El Lenguaje"– acerca del poema de Hölderlin, en concreto acerca de los siguientes renglones: "A menudo tengo el lenguaje [...] A menudo he intentado el canto, pero ellos no te han escuchado", Frey subraya que mediante el uso del el verbo "intentar", Hölderlin quiso indicar que el lenguaje está subordinado a la experiencia; a eso me refiero también. *Cfr.* H. J. Frey, "Hölderlin's marginalization of language", en A. Fiorettos (ed.), *The solid letter. Readings of Friedrich Hölderlin*, Stanford 1999, p. 361. Para un comentario fascinante acerca del descubrimiento de lo indecible de los estados de ánimo y de los sentimientos por parte de los románticos, *cfr.* N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Francfort del Meno 1982, cap. XII.

turbulentas aguas de la historización. Aún más, historicistas tales como Ranke y Dilthey utilizaron la historia más bien para que esta roca estuviese más firme e inamovible que nunca, pues según ellos, sólo la historia podría enseñarnos la verdad absoluta sobre el pasado y sobre nosotros mismos. Para ellos, la historia no sólo no representa una amenaza para toda la empresa epistemológica, sino que es, más bien, la que la corona: concluye el torso filosófico que empezaron a esculpir Descartes, Kant y muchos otros que siguieron sus pasos.

Cuando Gadamer dio el paso extraordinario de historizar el propio sujeto histórico, no buscó cosechar éxitos con el asunto trivial y escéptico de que lo que los historiadores afirman sobre el pasado estuviera tan sujeto al cambio histórico como cualquier otra cosa de la historia, y que eso fuera la razón por la que la historia nunca pudiera ofrecer certezas definitivas. En tal caso, hubiera admitido su pertenencia al campo de la epistemología y del trascendentalismo, ya que este tipo de escepticismo está vinculado de manera indisoluble al enfoque epistemológico de la práctica histórica; el vocablo "escepticismo" forma parte del vocabulario del epistemólogo, que sólo tiene utilidad y sentido para quienes manejan el idioma correspondiente. Por tanto, al sacar tales conclusiones escépticas quedaría endeudado con la tradición epistemológica.

En cambio, el autor de *Verdad y método* dedujo de su historicismo radical la conclusión mucho más importante de que no debemos hablar sobre los historiadores y sus publicaciones en términos epistemológicos, sino ontológicos. Es decir, Gadamer pretende renunciar a todos los intentos por proyectar las jerarquías epistemológicas en la relación que hay entre el sujeto y el objeto (independientemente de si pensamos que el sujeto o el objeto sea el más fuerte de los dos); en vez de eso, parte del supuesto de la contigüidad ontológica de ambos. El sujeto y el objeto pertenecen a un mismo mundo; para él, este dato crucial representa el punto de partida de todo conocimiento acerca de la historicidad, la historia y el historiador. Con ello, se revela como discípulo de Heidegger (y de su *Ser y tiempo* de 1927) y seguiría siéndolo a lo largo de su prolongada vida, que duró 102 años. El historiador (sujeto) y el pasado (objeto) poseen el mismo estatus ontológico, y el historiador no debe situarse en una especie de plataforma fuera o más allá de esta dimensión ontológica que comparten el sujeto y el objeto. Es, por tanto, tarea del filósofo de la historia considerar todas las consecuencias de esta idea heideggeriana y desarrollarlas; es exactamente lo que Gadamer pretendió hacer en su *Verdad y método*.

Esto coincide, naturalmente, con mi representación wittgensteiniana de los historiadores que expresan el dolor, los estados de ánimo y los sentimientos de su civilización y su pasado, y, asimismo, con una visión de la

práctica histórica que ha roto, de manera implacable, los lazos que suelen unir experiencia y verdad. Esta última representa al acérrimo enemigo de la contigüidad ontológica y de un *Ausgleich* (reconciliación) de las pretensiones del sujeto y del objeto. Debemos tener en cuenta que no hemos roto los lazos entre experiencia y realidad a fin de darle rienda suelta a la irracionalidad o a la arbitrariedad, sino porque hemos comprendido que las cuestiones de la verdad y de la falsedad carecen de sentido cuando de la experiencia histórica se trata; un motivo más para estudiar cuáles ventajas podemos esperar del enfoque ontológico de Gadamer.

Desgraciadamente descubriremos que desde la perspectiva de la experiencia histórica, la obra de Gadamer –pese a su asombrosa audacia e inmensa erudición– acabó siendo una promesa incumplida; encerró, sin duda, una promesa, pues liberó a la experiencia del fatal abrazo de una interpretación positivista (o neokantiana, también) y le devolvió su autonomía con respecto al lenguaje y al conocimiento, pero incumplida, porque terminó por reinsertar la experiencia histórica en la matriz reconfortante y pacificadora de la historia efectual, esto es, en el continuo del "efecto" que van teniendo la historia o un texto en el transcurso del tiempo (cómo fueron interpretados, cómo influyeron en la vida de la gente, etcétera). Ello hizo que volviera a supeditar la experiencia, en concreto la histórica, a un nuevo dios, el de la historia efectual; aquélla perdió nuevamente su autonomía, ya que toda experiencia histórica debió entenderse como una fase en la historia efectual de un texto. Lo esencial es lo siguiente: en la obra de Gadamer, la historia efectual es el concepto principal, y otros, tales como el de la experiencia, pierden ante ella. La historia resulta "más fuerte" que la experiencia; puede decirse, consecuentemente, que Gadamer no nos ha brindado la "experiencia de la historicidad", sino la "historicidad de la experiencia".

El resultado fue una nueva domesticación de la experiencia histórica, ahora en nombre de la verdad de la historia efectual. En el plano de la interpretación hermenéutica de textos se repite una tendencia similar a la que se presentó en el de la representación del pasado en historicistas tempranos como Ranke, quien siendo historicista renunció a la fe optimista en el progreso, fe que tuvo su origen en la Ilustración (que Goethe ironizó de manera graciosa con las palabras "Hemos llegado tan deliciosamente lejos")[6] y pretendió devolverle a cada época su autonomía mediante su célebre "Cada época es

[6] Cabe recordar aquí a los tres valientes: Raufebold [Bravucón], Habebald [Tenpronto] y Haltefest [Agarrafirme], los aliados brutales y crueles de Fausto, que Goethe, al final de *Fausto* II, hace aparecer en el escenario en calidad de las simbolizaciones de los lados oscuros de la Ilustración.

inmediata a Dios". Es decir, no debemos entender las épocas como los eslabones de una ininterrumpida cadena de progreso, tal como lo representaba la Ilustración. Con todo, Ranke no supo sostener eso y acabó aceptando una variante historicista del optimismo de la Ilustración, en el sentido de que para él, al igual que para los ilustrados, todo terminó por tener un desenlace feliz. Optó, asimismo, por lo que Hayden White denominó la interpretación "cómica" del pasado, esto es, la que le brinda a la trama del pasado la apariencia de una comedia (aunque sea una *comedy of errors*) que tiene un desenlace feliz para todos después de un sinfín de malentendidos y salidas en falso. Así también Gadamer: con valentía y sin titubear rechazó todos los esquemas trascendentalistas que manejaban hermeneutas anteriores tales como Dilthey. La experiencia del texto y del pasado pareció liberada de sus cadenas trascendentalistas. Gadamer no fue, sin embargo, capaz de disponerse a dar el último paso, pues a continuación depositó una confianza cuasi rankeana en el buen desenlace de la historia efectual. Las promesas políticas que Ranke esperaba obtener del estudio del pasado tuvieron su equivalente historiográfico en las promesas de la historia efectual. Y la conceptuación "cómica" de la historia, propugnada por Ranke, tuvo su equivalente entonces en forma de la confianza que Gadamer depositó en la realización de la verdad interpretativa definitiva mediante la historia efectual.

Ahora bien, es mi intención no dejar esta cuestión como está, y, a diferencia de Gadamer, pretendo ir más lejos y someter a un profundo análisis el rechazo de la epistemología hasta en sus últimas consecuencias. Tendremos que atrevernos a romper radicalmente los lazos que unen la verdad y la experiencia, sin temer las consecuencias "anticognoscitivistas" de ello.

SOBRE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y LA VERDAD

Empecemos por echar un vistazo a *Verdad y método*, es decir, a la parte "emancipadora" del mensaje hermenéutico de Gadamer. Esta obra trata en esencia de la manera en que leemos textos y de la "verdad hermenéutica", pues de ahí el título. Su autor pretende elucidar cómo se explican los textos, y, más en general, cómo en las humanidades y, sobre todo, en la práctica histórica, se aprende a comprender algo históricamente. Los lectores de ese libro se sorprenderán al comprobar que las cien primeras páginas están dedicadas a la experiencia estética, un tema que a simple vista no tiene mucha relación con la interpretación de textos o con la práctica histórica.

¿Por qué entonces esa exposición detallada sobre la experiencia estética? El título de la primera parte de la obra maestra de Gadamer ofrece una explicación: "Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del

arte".[7] Desde una perspectiva histórica, Gadamer arguye que desde Descartes la filosofía ha sido –pese a todos sus logros, que nadie cuestiona– una historia de pérdida (desde luego una representación de las cosas que coincide con la concepción poco "eudemonística" [Kant] del pasado, hecha patente en este libro). Lo que perdimos, afirma Gadamer, es una representación determinada de la experiencia y de la verdad todavía posible dentro de la tradición aristotélica, pero insostenible dentro de la concepción cientificista del mundo que adoptamos a partir de Descartes. ¿Cuál es, entonces, la representación de la verdad que perdimos cuando cambiamos de Aristóteles a Descartes? Desde el punto de vista metódico, a Gadamer interesan las dos siguientes cosas: en primer lugar, señala la existencia de una experiencia estética y una verdad estética, asuntos que el aparato filosófico desarrollado desde Descartes y Locke nunca logró dominar, si acaso lo intentó. En segundo lugar, piensa que dicho enfoque estético de los conceptos de la verdad y de la experiencia podrá elucidar lo que ocurre en la interpretación de textos, en las humanidades y, en particular, en la práctica histórica, al igual que cuál es la situación en el caso de la experiencia, en concreto, la histórica; en el transcurso de este capítulo veremos, no obstante, que, al menos lo referente a lo último, no lo cumple en su libro.

Gadamer no trata a fondo la cuestión de cómo una rehabilitación de las nociones de la experiencia y de la verdad estéticas se relaciona con la concepción moderna y poscartesiana del mundo; no indica si dichas nociones sólo complementarían los modelos cientificistas o epistemológicos ya existentes de ellas, si las suyas deberían sustituir a tales modelos, o, tercera posibilidad, si propugna una especie de síntesis de, por un lado, el enfoque estético de la experiencia y de la verdad y, por el otro, del epistemológico. Lo más probable es que sea lo primero, y si esto es cierto, Gadamer probablemente no estaría de acuerdo con el razonamiento que Rorty expuso en su *Filosofía y el espejo de la naturaleza* de que debamos "de epistemologizar" radicalmente toda la epistemología.[8] Es muy posible que Gadamer no tuviera problemas en aceptar una filosofía epistemológica para las ciencias exactas, pues su pensamiento encierra un dualismo implícito que difiere claramente del monismo de Rorty.

Si pretendemos recuperar lo que se ha perdido desde Descartes, debemos aclarar en primer lugar, según Gadamer, cómo, desde aquel momento, el

[7] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1975, p. 1. (Tr. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1977, p. 7).

[8] R. Rorty, *Philosophy and the mirror of nature*, 2ª ed., Princeton, 1980, pp. 313-394.

pensamiento epistemológico ha sido capaz de desacreditar tan profundamente a la experiencia estética y la verdad en el arte. Una vez investigado eso, tal vez podamos reparar el daño causado y devolver a ambas nociones su respetabilidad filosófica, a fin de poder aprovecharlas mejor en nuestro intento por comprender lo que está sucediendo en las humanidades. Cuando Gadamer analiza cuáles fueron los estragos que causó el pensamiento epistemológico, resulta que el gran culpable no fue Descartes (o Kant), sino Schiller,[9] y se refiere en particular a sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Según Gadamer, Schiller recalca y radicaliza aquellos aspectos de la estética kantiana que tienden a colocar el arte fuera de la dimensión de la verdad, en particular la científica. Es bien sabido que Kant, en su primera *Crítica*, no utilizó la noción de una "estética trascendental" para el arte, sino para el modo en que el espacio y el tiempo "preconfiguran" nuestra experiencia del mundo. Si bien es cierto que Kant distingue entre la capacidad de conocer y la del juicio estético (a lo que consagra la tercera *Crítica*), no establece una cesura radical entre ambas; ciertamente se ha afirmado a menudo que la tercera *Crítica* debe considerarse la síntesis de las dos primeras. En Kant no se registra un abismo insuperable entre, por un lado, el arte y la estética, y por el otro, la dimensión de la verdad cognoscitiva.[10]

Según Gadamer, esto es muy distinto en el caso de Schiller:

> Es conocido que de la idea primera de una educación por medio del arte se acaba pasando a una educación para el arte. En lugar de la verdadera libertad moral y política, para la que el arte debía representar una preparación, aparece la formación de un "estado estético", de una sociedad cultural interesada por el arte. Pero con esto se coloca también en una nueva oposición a la superación del dualismo kantiano entre el mundo de los sentidos y el mundo de las costumbres, que estaba representada por la libertad del juego estético y por la armonía de la obra de arte. [...] Sobre la base de

[9] Existe una coincidencia notable entre el razonamiento de Gadamer y la exposición de Dewey en *Art as experience*; aunque cabe señalar que, debido a esta separación de conocimiento y experiencia estética, Dewey reprende enérgicamente a Kant: "Kant fue un experto profesional en primero trazar distinciones y luego levantarlas en divisiones 'compartimentales'. El efecto que esto surtió en la teoría subsecuente fue el de otorgar una supuesta base científica a la separación de lo estético de otras formas de experiencia en la constitución de la naturaleza humana". *Cfr.* J. Dewey, *Art as experience*, Nueva York, 1980, p. 252.

[10] Huelga decir que esto no debe hacernos caer en la tentación de considerar a Kant un precursor de filósofos contemporáneos tales como Nelson Goodman, quien es partidario de un enfoque cognoscitivista de las artes y pretende franquear el abismo que separa la verdad cognoscitiva de las artes, pero para Kant no existe abismo que franquear. A diferencia de Kant, Goodman escribe –utilizando la terminología de Gadamer– desde una perspectiva postschilleriana.

> la reconciliación estética del dualismo kantiano entre el ser y el deber se abre así un dualismo más profundo e insoluble. Es frente a la prosa de la realidad enajenada, donde la poesía de la conciliación estética tiene que buscar su propia autoconciencia.[11]

En síntesis, Schiller reorganiza el sistema kantiano, colocando el arte y la experiencia y la verdad estéticas por primera vez realmente fuera de la dimensión de la verdad y de la experiencia cognoscitivas. De esta manera surgió, a decir de Gadamer, la "distinción estética" o la "conciencia estética", un régimen filosófico que situaba la experiencia estética y la verdad cognoscitiva en distintas esferas para hacer que la noción de la "verdad estética" se convirtiera en una *contradictio in adiecto* [contradicción entre el sustantivo y el adjetivo]. Ya no cabía pensar en que la experiencia estética pudiera contribuir en algo a la comprensión y la verdad. La verdad y la estética cognoscitivas se convirtieron en dos dimensiones por completo separadas una de otra; ya no era posible encontrar la verdad en el arte, ni la belleza en la ciencia. El arte fue enaltecido como nunca antes y pudo elevarse mucho sobre el mundo prosaico del hombre de ciencia; se atribuía al arte, incluso, una universalidad y una libertad de reflexión sin precedentes. No obstante, por más que se deseaba pintar todo esto como algo muy bello, no podía soslayarse el molesto hecho de que dicha universalidad y libertad, tal como plasmadas en una obra de arte, nunca se topaban con oposición alguna de la universalidad y la libertad plasmadas en otra.[12] De esta forma, el arte conducía a un mundo de sueños, sin restricciones impuestas por la realidad. En sí, esto representaba un triunfo para el arte –¿quién podría dudarlo?– pero ya no podía esperarse ganancia cognoscitiva de él; se volvió "impráctico". Tan sólo este hecho relegó el arte a la miserable dimensión de la "infinidad mala" hegeliana, donde nuestras ideas pueden proliferar hasta el infinito, sin que pueda esperarse verdad alguna de ellas.[13]

[11] Gadamer, *Verdad y método*, pp. 122-123.

[12] Gadamer se acerca mucho al "ocasionalismo", término acuñado por Carl Schmitt, esto es, la tendencia de vislumbrar en las cosas más insignificantes un "motivo" para hacer especulaciones universalistas y de gran alcance, práctica común en el romanticismo. Para indicar a qué se refería, Schmitt cita a Novalis: "Todas las casualidades en nuestras vidas son materiales, con las que podemos hacer lo que queremos, cada una constituye el primer miembro de una serie infinita, el inicio de una novela sin fin". *Cfr.* C. Schmitt, *Politische Romantik*, 5ª ed., Berlín 1991, p. 121.

[13] Gadamer lo sintetiza en una hermosa paradoja: "se había vuelto fácil hacer buena poesía, y por eso era tanto más difícil convertirse en un buen poeta". (Gadamer, *Verdad y método*, p. 129). Resulta sumamente difícil apartarse del mundo prosaico de la realidad cotidiana y voltearse hacia el del arte y de la poesía, pero una vez dado este paso con éxito, se entra en un mundo en que realmente todo es permitido.

Así y todo, sucede algo peculiar con la estrategia de Gadamer, pues en su libro pretende informarnos sobre la comprensión hermenéutica y la histórica del pasado. Si hubiera querido tratar de los obstáculos que nos impiden dominar dicha comprensión, desde luego hubiésemos esperado una explicación del modo en que la epistemología – desde Descartes, Kant y, también, Schiller– nos ha quitado los instrumentos intelectuales que hacen falta para lograr una buena comprensión de la historia; en su lugar, Gadamer nos brinda una exposición sobre el arte y sobre la experiencia y la verdad estéticas. Cabe pensar que a causa de la epistemología, la verdad en las ciencias del espíritu y la verdad estética han corrido más o menos con la misma suerte, pero, en mi opinión, en *Verdad y método* esto no se demuestra, sino es una mera sugerencia. Aun más, cuando en la segunda parte de *Verdad y método* Gadamer da, de hecho, un pequeño paso en esa dirección, recurre a la noción del juego, [*das Spiel*], * para tender un puente sobre la distancia que separa el arte de la comprensión hermenéutica. Esto es sorprendente, visto que Schiller emplea en *Cartas sobre la educación estética del hombre* exactamente la misma noción –la del juego– para otorgarle al arte su autonomía de la dimensión de la verdad, y recibió fuertes protestas por ello por parte de Gadamer. Lo anterior quiere decir que a fin de rehabilitar la verdad estética, Gadamer se vale de la noción que, según él, generó la lamentable "conciencia estética" y el ocaso de la verdad estética.

Se esperaría que Gadamer utilizara la metáfora del juego de otra forma que Schiller, pero, por extraño que parezca, no es exactamente así. A Gadamer le interesa esa metáfora porque cuando jugamos un juego, lo tomamos muy en serio: nos entregamos completamente a la nueva realidad, que es la del juego.[14] Por eso, precisamente, Gadamer piensa que la metáfora del juego es

* N. de la tr.: "El término alemán correspondiente, *das Spiel*, posee una serie compleja de asociaciones semánticas que no tienen correlato en español [...] La principal de estas asociaciones es la que lo une al mundo del teatro: una pieza teatral también es un *Spiel*, juego; [...] la obra no se 'interpreta', sino se 'juega'. De este modo, el alemán sugiere inmediatamente la asociación entre las ideas de 'juego' y 'representación', ajena al español. [Esta n. de la tr. se tomó de Gadamer, *Verdad y método*, p. 143, n. 1).

[14] En este contexto, Gadamer habla del carácter "medial" del juego. La palabra "medial" es un derivado de la "voceidad media" griega; esto es, en el aoristo (pretérito indefinido) se encuentra el "elousamên" (me lavé) al lado del activo "elousa" (lavé) y el pasivo "elouthên" (fui lavado). Por eso, la voceidad media recuerda una relación con el mundo, que no es activa ni pasiva, sino representa más bien un "entregarse en" o un "participar en". Desde Émile Benveniste y Roland Barthes hasta Berel Lang y Hayden White, los teóricos han empleado esta noción de la voceidad media para reflejar situaciones, de las que puede decirse que nos transformas en lo que hacemos. Barthes, por ejemplo, discute un escrito que forma parte de la identidad o personalidad del autor.

capaz de conducir el arte nuevamente a la realidad y de anular el dualismo creado por el pensamiento epistemológico. Esto tiene un sospechoso parecido con el *Spieltrieb* [impulso de juego] de Schiller. Para él, el *Spieltrieb* es la síntesis del *Form-Trieb* [impulso formal] y el *Stoff-Trieb* [impulso material]; una síntesis, concretada en nuestros móviles por crear un orden político nuevo y más humano. Schiller piensa aquí en particular en la *akrasia*, un problema causado por la ética de Platón y, más importante aún, por la de Kant, que refiere a lo siguiente: aunque conozcamos el bien, nos falta el móvil, el impulso o el deseo por vivir en consecuencia. El que sabe en qué consiste el bien, necesita, además, un imperativo para actuar en consecuencia, porque lo segundo no sigue automáticamente de lo primero, y Schiller pretendió resolverlo mediante su *Spieltrieb*. Se servía del juego para llevar de regreso a la realidad todo lo que amenazaba con apartarse de ella. Visto de este modo, los paralelos que se registran entre Schiller y Gadamer resultan, en realidad, mayores que sus diferencias.[15] E incluso si aceptamos, finalmente, la tesis sostenida por Gadamer sobre las coincidencias entre el juego y la experiencia estética del arte, de cualquier forma no logra demostrar que el primero pueda contribuir realmente a una mejor comprensión de la segunda.[16]

Para regresar a la cuestión principal, ¿por qué, en realidad, recurriríamos al arte para elucidar las nociones de la experiencia y de la verdad en la práctica histórica y en las humanidades?, ¿acaso esto no resulta una estrategia complicada en el mejor de los casos, y contraproducente en el peor de ellos? Desde cualquier perspectiva que miremos las humanidades, todo el mundo coincide en que la "verdad" –entendida del modo que sea– desempeña un

[15] Pese a que Gadamer presta mucha atención a la metáfora del juego, resulta difícil determinar qué función cumple exactamente en el conjunto de su hermenéutica y de su estética. Es muy significativo que se habla acerca de la metáfora en la primera parte de *Verdad y método*, pero que no se vuelve a mencionar en el resto del libro.

[16] Grondin resume las ideas de Gadamer de la siguiente manera: "En el juego se expresa en primer lugar el efecto estimulante de la verdad y de la obra de arte de manera figurativa. La verdad no es algo muerto, sino algo sumamente 'vivo' y emocionante. Pero el concepto del juego da cuenta, sobre todo, de manera fenomenológica de la profunda emoción del 'acontecimiento de la verdad'. *Cfr.* J. Grondin, *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamers*, Königstein, 1982, p. 105. Personalmente, tengo mis dudas respecto de esta idea de "una verdad" en el juego, y tanto más, si ésta se considera una categoría que podría revelarnos algo sobre el arte, la experiencia estética y la verdad. En el juego, por ejemplo, debemos distinguir siempre entre el juego en sí –su propia realidad, propias reglas, etcétera– y las personas con quienes jugamos. Esta distinción resulta crucial, porque sólo reconociéndolo como tal se hace justicia a la capacidad que posee el juego de crearse una nueva realidad (lo que es tan importante en la argumentación de Gadamer), pero, ¿cómo podemos concretar esta distinción en el arte y en la experiencia estética?

papel más importante en ellas que en las artes. No es una idea irrazonable pensar que los historiadores están buscando siempre la interpretación más verídica del *Leviatán* de Hobbes o de la Revolución francesa –por más que los teóricos de la historia discrepen en el significado exacto de la noción de la verdad–, pero resulta mucho más difícil definir la noción de la verdad para las artes, si es que se puede; piénsese, por ejemplo, en la arquitectura o en la música. No impugnaré que podamos hablar útilmente sobre la verdad en una pintura o en una novela –por ejemplo, si un retrato representa adecuadamente la personalidad del modelo o no, o si una novela consigue expresar una verdad profunda en relación con la condición humana o no–, con todo, sigue siendo una versión de la verdad mucho más problemática que la que conocemos de la práctica histórica o de las humanidades. Aun más, si se desea argumentar la verdad de la obra de arte, con frecuencia se tendrá que recurrir a lo dicho o escrito por los historiadores. Veamos, por ejemplo, el arte del retrato: si tendríamos que decidir sobre la verdad de la imagen que pintó Hyacinthe Rigaud de Luis XIV, ¿a qué más podríamos recurrir que a lo que los historiadores han escrito sobre el Rey Sol? O una novela: ante la pregunta por la verdad de una novela histórica, o de un ciclo de este tipo de novelas, tal como *Les Rougon-Macquart* de Émile Zola, consultaríamos probablemente lo que historiadores tales como Theodore Zeldin o Peter Gay han escrito acerca de la burguesía francesa durante el *Second Empire.** Nos encontraríamos en una posición aun más complicada si tuviésemos que decidir sobre "la verdad" en una novela de Dostoievski, que no fue escrita con el fin de esbozar a una sociedad en particular en determinado periodo histórico. En estos casos, la historia no podrá ayudarnos, ¿hacia dónde voltearemos?, ¿hacia la psicología?, ¿la antropología?, ¿la sociología? Esto sería, desde la perspectiva de Gadamer, un paso en la dirección equivocada, sin lugar a dudas, ya que encerraría una invitación para regresar con los demonios cientificistas y epistemológicos que quiso precisamente desterrar de su hermenéutica. Teniendo en cuenta todo lo anterior, es extraño que Gadamer utilice sin vacilar las artes, la experiencia y la verdad estéticas a fin de elucidar la noción de la verdad en la práctica histórica y en las humanidades; lo inverso hubiera sido más lógico, es decir, si hubiese recurrido a la práctica histórica y a disciplinas afines a fin de comprender mejor la noción bastante oscura de la verdad estética, en lugar de a la estética para una elucidación de la práctica histórica,[17] lo que, además, hubiera enlazado mejor con su propia forma de trabajar.

* N. de la tr.: Régimen bonapartista de Napoleón III (1852-1870).

[17] Gadamer lo sugiere de manera muy concisa: "La estética debe subsumirse en la hermenéutica". *Cfr.* Gadamer, *Verdad y método*, p. 217. Esto significa que debe explicarse

Basta que pensemos en su descripción del arte pictórico para caer en la cuenta de lo mucho que su estética se aproxima a la teoría de la historia, y de hasta qué punto su propia posición ya obliga a una reflexión sobre la práctica histórica para resolver los misterios de la estética (en lugar de al revés). Se trata aquí del punto de vista de Gadamer sobre el estatus ontológico de la obra de arte, crucial tanto para su estética como para su hermenéutica. La idea es que la representación (esto es, una obra de arte) posee, desde el punto de vista ontológico, el mismo estatus que lo que es representado, y que, por este motivo, la representación es capaz de expresar una verdad sobre el mundo que sería inaccesible sin la obra de arte. Ésta constituye, como si dijésemos, el *alter ego* de lo que representa, y gracias a esta "duplicación" surge la posibilidad de ver lo representado en perspectiva, cosa imposible si sólo se dispone de lo representado. Lo sostenible de lo que Gadamer reivindica para su verdad estética (y eso fue la base de su ataque a la epistemología) depende entonces de lo adecuado de su visión sobre el estatus ontológico de la obra de arte.

Para este fin, Gadamer distingue entre los *Spiegelbilder* [imágenes reflejadas], los *Abbilder* [copias] como, por ejemplo, las fotos de pasaporte o de un catálogo, y los *Bilder* [imágenes, muchas veces pinturas], tales como los retratos pintados; sólo estos últimos constituyen "obras de arte" en el sentido estricto de la palabra. Según Gadamer, la imagen reflejada no posee un estatus ontológico propio al lado de aquello de lo que es la imagen reflejada, o frente a ello. Lo formula de la siguiente manera: "...ésta [la imagen reflejada] posee realmente un ser evanescente; sólo está ahí para el que mira al espejo, y más allá de su mera apariencia no es nada en absoluto".[18] Lo anterior cambia un poco en el caso de las copias (las fotos de pasaporte) que, según Gadamer, sí tienen derecho a un estatus ontológico propio, aunque éste permanece supeditado a lo que representan. Es que la copia sólo es un medio para reconocer el original, y una vez que este fin se haya alcanzado, "se autoelimina". Gadamer admite que es cierto que en ciertas condiciones sentimos la necesidad de cotejar la copia con el original; pero en tal caso sólo nos preguntamos si la copia efectivamente hace lo que esperamos de ella (esto es, brindarnos información sobre el aspecto de alguien). Dicho de otro modo, lo tratamos como un instrumento, como un medio para lograr determinado fin (como

---

la estética desde la perspectiva de la hermenéutica. El asunto se vuelve más complicado cuando señala un poco más adelante: "Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte". *Cfr. Verdad y método*, p. 217. Lo que precede quiere decir que la estética constituye la prueba definitiva para la hermenéutica, con lo que vuelve a prevalecer la estética sobre la hermenéutica y la teoría de la historia.

[18] Gadamer, *Verdad y método*, pp. 186-187.

por ejemplo, la identificación), pero no consideramos la copia por lo que es, sino por lo que podría enseñarnos sobre lo que representa. No se espera que una foto de pasaporte diga algo sobre la psicología de la persona fotografiada; la copia se sacrifica modestamente en favor de lo que representa.

Todo esto es diferente en el caso del *Bild* (la pintura), una representación de la que suponemos que fue realizada por parte de la obra de arte. En términos ontológicos, la obra de arte, o pintura, se encuentra en el mismo nivel que lo que representa, es decir, el llamado *Urbild* [imagen originaria]. La representación intenta ser intercambiable con lo representado por ella, porque, según Gadamer, la pintura sostiene realmente una interacción con aquello que representa, es decir, con la propia realidad; esto sólo puede suceder cuando la pintura y lo que representa son realmente equivalentes. La interacción entre la pintura y lo que representa suele ser la de una compleción de la imagen originaria por parte de la pintura; ésta añade algo que no está presente en la imagen originaria, y en esto, la pintura difiere de la imagen originaria. La primera no se autoelimina de ninguna manera: "Al contrario, la pintura hace vigente su propio ser con el fin de dejar que viva lo que representa. [...] El concepto de la mímesis que hemos empleado para estas dos formas de representación no tenía que ver con la copia como con la representación de lo representado".[19] La pintura contiene la representación y expresa con ella la verdad respecto de lo que representa; una verdad que sólo puede hallarse en la pintura o en la representación, pero no en el propio representado. Nos hace falta la pintura, la obra de arte, a fin de lograr acceso a determinada categoría de "verdades" sobre el mundo, que queda excluida en la matriz de la epistemología.[20] Por esta razón, la verdad estética reviste

[19] Gadamer, *Verdad y método*, pp. 186-187 y 185.

[20] Grondin aclara que, en este punto, Gadamer fue influenciado por el famoso ensayo de Heidegger sobre la pintura de Van Gogh que representa los zapatos de un campesino. "Pensemos, por ejemplo, en los zapatos pintados por Van Gogh, que tanto cautivaban a Heidegger. La pintura les confiere un especial encarecimiento (un 'incremento de ser'), 'transformándolos' en imagen. [...] Muy lejos de plasmar una realidad autónoma, la pintura remite a un modelo o a un 'reproducido', que con ello adquiere una 'valencia óntica'. Pero el incremento de ser es aquí tan decisivo que el ser –representado de esta manera– llega a ser real por medio de la pintura (pensemos en los zapatos de Van Gogh o en el retrato que nos sugiere cuál es la verdadera esencia de una persona). La tesis de Gadamer es aquí incluso más provocativa: lo que en la segunda pintura llega a estar representado, no sólo no es un ser cualquiera, sino que es un ser que ejerce por su propia naturaleza una función representadora y cuyo ser se da exactamente en la pintura, porque esa representación lo representa tan bien". J. Grondin, *Einführung zu Gadamer*, Tübingen, 2000, pp. 63 y 75. (Tr. de Constantino Ruíz-Garrido, en *Introducción a Gadamer*, Madrid, Herder, 2003, pp. 74 y 84.) *Cfr.* asimismo, J. Grondin, *The philosophy of Gadamer*, Chesham, 2003, pp. 49-50. *Cfr.* Grondin, *The philosophy of Gadamer.*

una importancia vital y necesitamos la estética para recordarnos la experiencia del mundo y de una verdad, que se perdió cuando la epistemología triunfó sobre sus antecedentes aristotélicos.

Más aun, en esta interacción que se lleva a cabo entre la imagen originaria y la pintura, la segunda, incluso, resulta ser en ocasiones la más fuerte. De alguna forma, la realidad, lo representado o la imagen originaria necesita ser representado para poder expresar a plenitud su estatus ontológico. Piénsese en el retrato de Luis XIV que pintó Rigaud, o el *Napoleón en el puente de Arcole* realizado por el barón Gros. En tales casos no decimos que la pintura muestra su objeto de una manera novedosa y sorprendente, del mismo modo en que puede ampliarse el conocimiento de un edificio mirándolo desde distintas perspectivas. El conocimiento y la comprensión son generados por el sujeto, y en específico por sus actos, esto es, por nuestros actos, por ejemplo, caminando alrededor del objeto observado. Aquí, la situación es distinta, ya que es claramente la obra de arte o la representación a lo que le debemos las nuevas verdades. Las pinturas arriba mencionadas resultan convincentes porque expresan una verdad sobre Luis XIV o sobre Napoleón, a la que sólo podemos tener acceso por medio de la pintura, y no como resultado de añadir nuevos conocimientos acerca de Luis XIV o de Napoleón a lo que ya sabíamos sobre ellos. Dichas pinturas revelan una faceta de su personalidad que no nos imaginábamos o ante la cual sin estas pinturas nos hubiéramos quedado ignorantes. Una vez que la pintura está ahí, reconocemos su verdad (como si la hubiéramos conocido siempre, sin ser conscientes de ello); esto convierte la verdad representada en una verdad reconocida (¡recuérdese Eichendorff!). En tales casos, la comprensión se hace posible gracias a la representación, pero la verdad o lo adecuado de la comprensión no se origina en el sujeto (el pintor o nosotros mismos), sino en el objeto. No es el sujeto sino el objeto, el retratado, el que confiere veracidad a la pintura, y es gracias a la representación que somos receptivos a esta verdad. Si bien es cierto que ésta viene "desde adentro", desde el propio objeto, y no –como en el caso de una simple descripción– desde afuera, gracias al sujeto, que desarrolla nuevos conocimientos sobre el objeto, la verdad "desde adentro" necesita una representación (hecha por el sujeto) si queremos poderla notar. Y si la representación es capaz de algo semejante, si la representación prácticamente no tiene que envidiar al propio representado, queda claro que la noción de la verdad estética de Gadamer y su pretensión de la equivalencia ontológica de la representación (*Bild*) y lo representado (*Urbild*) constituyen dos caras de la misma moneda.

Las cosas pueden ser aún más extremas, dado que en ocasiones la representación resulta más fuerte que el propio representado; en ese caso, el representado se vuelve prisionero de la representación, que lo obliga a

presentarse de acuerdo consigo mismo. Así, Luis XIV y Napoléon debían cumplir las expectativas despertadas por las pinturas de Rigaud y de Gros. El héroe debe "responder, cuando se muestra, a la expectativa que la pintura le impone. En realidad, sólo se lo representa en la pintura porque tiene su ser en este "su mostrarse" [*Sichzeigen*]. En consecuencia, lo primero es el representarse, lo segundo la representación que este representarse obtiene en la pintura. La *repraesentatio* de la pintura es un caso especial de la representación como un acontecimiento público".[21] Ello hace que la representación sea capaz de dominar sobre lo representado (aquí parece que Gadamer se anticipa a la noción de la "hiperrealidad" de Baudrillard) y en tales situaciones la representación posee, estrictamente hablando, un estatus ontológico superior, incluso, al del representado.[22]

Gadamer concluye su exposición con una especulación fascinante sobre la historia de las artes plásticas occidentales. La rivalidad ontológica que se registra entre el representado y la representación nos ayuda a comprender mejor la iconoclasia, que el mundo occidental heredó de la prohibición de producir imágenes que tuvo su origen a su vez en el Antiguo Testamento. Si una representación puede volverse más real de lo que representa, desde luego es preciso cuidarse de los teólogos que pretenden prevenir la idolatría. Al mismo tiempo, nos daremos cuenta de que esto tiene otra cara, a saber: debido, precisamente, a la rivalidad ontológica que prevalece entre la representación y lo representado, es posible que la representación funcione como la realización o el cumplimiento de algo que está latentemente presente en el representado, y que hace falta para revelar el significado más hondo de lo representado (con esto, Gadamer parece anticiparse a la noción del "suplemento" derridiano). Ello hizo que Cimabue y Giotto lograron que triunfara el arte occidental, como Gadamer explica a continuación: "En esta superación de la prohibición de las imágenes puede verse el acontecimiento decisivo que hizo posible el desarrollo de las artes plásticas en el occidente cristiano".[23] La imagen de lo divino deja de parasitar ontológicamente a costa de la propia deidad –el eterno temor del iconoclasta–; al contrario, la imagen puede considerarse la continuación o la emanación, o, incluso, el perfeccionamiento del mensaje del Evangelio.[24]

[21] Gadamer, *Verdad y método*, p. 191.

[22] Para una ilustración profunda de la idea de Gadamer y las implicaciones que el propio Gadamer no proveyó, *cfr.* M. Toonder, "De Kiekvogels", en *Ach Mallerd*, Amsterdam, 1979.

[23] Gadamer, *Verdad y método*, pp. 189-190.

[24] Este tema se desarrolla en un estudio fascinante de Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990.

Si bien es cierto que, sin lugar a dudas, todo lo precedente suena magnífico y que todo el que lee estos pasajes en la obra de Gadamer se sentirá impresionado por el alcance de su argumentación y por la profundidad de sus ideas, resulta mucho más sencillo y menos complicado demostrar la validez de las afirmaciones de Gadamer en la práctica histórica; esto significa (otra vez) que la ruta gadameriana que va de la estética a la hermenéutica y la historia supone una desviación innecesaria y, además, peligrosa. Peligrosa, porque sus conjeturas acerca del estatus ontológico de la imagen originaria, la copia y la pintura, probablemente no convenzan a los teóricos que no toleran los argumentos ontológicos. No le encontrarán mucho sentido a las jerarquías ontológicas de Gadamer y objetarán que una imagen reflejada no sea menos real que una foto de pasaporte, un retrato pintado o lo que es representado por ello. Sostendrán que debemos acudir mejor a los psicólogos, y en particular a los cognoscitivos, para obtener una explicación de nuestra inclinación de reaccionar de diferentes maneras al ver imágenes reflejadas, fotos o retratos y de deducir de ello siempre conclusiones ontológicas. Pero no, los filósofos no se sentirán llamados a pronunciarse al respecto.

En cambio, el teórico escéptico no ignorará tan fácilmente algunos problemas ontológicos similares para la práctica histórica. En el capítulo III hablamos del constructivismo. El razonamiento del constructivista consiste, en esencia, en que no podemos dudar de la realidad del pasado, en que no tenemos acceso al pasado y que un historiador, basándose en las pruebas disponibles, determina la relativa plausibilidad de su "construcción" del pasado. Los teóricos narrativistas de la historia han deducido de lo anterior que el relato del historiador no es una imagen reflejada o una foto de pasaporte, por tanto, no es una copia gadameriana de una realidad pasada, aunque el positivista y el empirista sean tan ingenuos como para interpretar el cometido del historiador de tal modo.[25] Los teóricos narrativistas atribuyen al texto histórico una autonomía frente al pasado que Gadamer asoció con la pintura. En particular en la interacción que se registra entre el pasado y la narración histórica, la última tiene la preferencia; no porque, desafortunadamente, sea imposible cotejar el relato del historiador con el pasado en sí –pues caeríamos en la vieja trampa empirista o positivista–, sino la explicación es más bien que el pasado, por usar la terminología de Mink, no constituye una "historia no contada", que intentamos aproximar lo más posible mediante nuestras historias. No, el asunto es otro, y como dice la frase célebre de Mink: "las historias no se viven, se cuentan". Las historias, y en particular las históricas, no

[25] He afirmado esto en varias ocasiones. *Cfr.*, por ejemplo, F. R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, 2001, pp. 49-63.

se encuentran en el propio pasado, sólo en la historiografía uno se topa con ellas. Únicamente a partir de una historia histórica podemos comprender el pasado.[26] En este sentido puede sostenerse que sin representación tampoco existe un representado; desde la perspectiva de la práctica histórica es posible sostener la tesis gadameriana de que la representación es, en términos ontológicos, más fuerte que el representado.[27]

Esto no tiene ninguna relación con el escepticismo histórico: el teórico narrativista de la historia, al igual que el constructivista, puede sostener siempre que es posible una discusión abierta y racional sobre los pros y los contras de cada una de las representaciones narrativas del pasado; cosa que nadie querría poner en duda por la práctica histórica actual. Si bien es cierto que los relatos históricos tienen en común con las pinturas de Gadamer que no disponen de un equivalente en la realidad y que le dan forma a ésta, aun así resultan lo suficientemente "reales", dado que constituyen el tema central y el resultado de una discusión racional entre historiadores. Podría decirse que constituyen una "realidad virtual", lo que no significa una concesión al uso idiomático de este término muy divulgado en el posmodernismo, sino que utilizo el término en un sentido óptico. Un espejo convexo, por ejemplo, puede proyectar una "imagen virtual" de un objeto que se encuentra delante de él, que parece estar detrás de la superficie del espejo. Y aunque es, desde luego, imposible que se encuentre realmente ahí, la óptica es capaz de determinar con precisión matemática el lugar y las características de esta imagen virtual, sin que corresponda con algo en el mundo real. En resumidas cuentas, con la práctica histórica como punto de partida podemos explicar todo lo que Gadamer atribuyó a las pinturas, a la interacción entre la pintura

[26] De ahí el llamado de Mink de romper con "lo que queda de la idea de la historia universal que sobrevive como una presuposición, a saber: la idea de que exista una actualidad histórica, el referente complejo de todas nuestras historias de lo que 'ocurrió realmente', la historia no contada a la que todas las historias narrativas se aproximan". *Cfr.* L. O. Mink, "Narrative form as a cognitive instrument", en *Historical understanding*, B. Fay, E. O. Golob y R. T. Vann, Ithaca/Londres, 1987, p. 202. Un razonamiento similar fue propugnado antes por Munz: "Porque la verdad del asunto es que no existe una cara determinable tras las varias máscaras que cada contador de historias está creando, sea él un historiador, un poeta, novelista o creador de mitos. Está contando una historia y ésta es todo lo que tenemos [...] pero la ineluctable verdad es que no existe una cara tras la máscara, y que la creencia de que sí hay una, resulta una afirmación insostenible, pues cualquier registro que pudiéramos tener del rostro, sería, precisamente, otra máscara." *Cfr.* P. Munz, *The shapes of time. A new look at the philosophy of history*, Middleton, 1977, pp. 16-17. Todo conocimiento acerca de la naturaleza de la historiografía empieza por reconocer que ideas como éstas son ciertas.

[27] Esta es una temática de la cual me ocupé en muchas ocasiones, por ejemplo, en Ankersmit, *Historical representation*, p. 236 ss.

y la imagen originaria, y a la autonomía que tiene la pintura en su relación con la imagen originaria, sin tener que apelar a algo tan sospechoso como las jerarquías ontológicas de Gadamer. Nuestra conclusión debe ser que es mejor resolver los misterios de la verdad estética recurriendo a la verdad en la historiografía, que al revés.[28] Gadamer, probablemente, nunca reflexionó acerca de argumentaciones de esta índole (y las habría rechazado si hubiera estado enterado de su existencia, por considerarlas parte del discurso epistemológico). Sin embargo, lo interesante de la práctica histórica consiste, precisamente, en la posibilidad que ésta nos brinda de reflexionar sobre las representaciones históricas, y en concreto sobre "lo adecuado" de ellas – sobre su "verdad", por decirlo de algún modo– sin caer en los patrones de la epistemología. Con eso, la práctica histórica y la filosofía de la historia podrían añadir a la filosofía existente una dimensión nueva.[29]

Tal como he señalado al inicio de este capítulo, la verdad estética resulta muy importante para Gadamer, visto que sólo esta noción es capaz de allanar el camino a una hermenéutica y a una teoría de la historia libres de esquemas epistemológicos. Para Gadamer, la verdad estética ilustra lo que representa la verdad en la hermenéutica, o lo que, en realidad, debería representar. Piénsese en la verdad de la cruda y amarga realidad de la vida campesina que Van Gogh plasmó de manera tan conmovedora en el par de zapatos desgastados, una verdad que tanto perturbó a Heidegger.[30] Esta verdad representa también el tema central en la hermenéutica y en la comprensión histórica; sobra decir que los esquemas del epistemólogo serán siempre ciegos para ella. Es la que nos conmueve cuando estamos delante de una pintura (o no, si por algún motivo no somos sensibles a la evocación que hizo Van Gogh de determinados aspectos tristes de la existencia humana), y para que sea reconocida necesita el involucramiento de toda nuestra personalidad y

[28] También otros han puesto en duda que Gadamer lograra rehabilitar la experiencia y la verdad estéticas. Karl Albert, por ejemplo, señaló: "Como quiera que se juzgue la indagación a la 'experiencia del arte' realizada por Gadamer [...], ésta no consiguió una aclaración de la cuestión de la verdad en la medida en que el arte está implicado, ni demostró que representa un nodo específico de conocimiento que generaría algún tipo de conocimiento esencial". Citado por J. Grondin, en "Gadamer and the truth of art", en M. Kelly (ed.), *Encyclopaedia of aesthetics*, t. II, Oxford, 1998, p. 269. En este artículo, Grondin escribe que la aceptación por Gadamer de una ontología neoplatónica o plotiniana constituye el núcleo del problema.

[29] Tal como afirmé en el primer capítulo de Ankersmit, *Historical representation*.

[30] M. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes", en *Gesamtausgabe*, t. v, Holzwege, Francort del Meno 1977. Para una sinopsis de la impresionante historia efectual del celebre ensayo de Heidegger, *cfr.* W. E. Krul, *Onzuivere kunst. Over moderne cultuur, waarden en subjectiviteit*, Amsterdam, 1999, pp. 16 ss.

no sólo de nuestras facultades cognoscitivas, como sostiene el epistemólogo. Dicha verdad debe situarse en nuestra experiencia existencial del tiempo, donde puede revelarse como un *sudden lightning* [fulgor inesperado], por utilizar la descripción acertada de Dostal;[31] a condición, naturalmente, de que seamos receptivos a esta clase de verdades. En suma, es una verdad que se nos regala durante nuestra experiencia de la respectiva obra de arte. Ésta es la manera en que la experiencia y la verdad estéticas están relacionadas, y de esta manera debemos imaginarnos su relación si queremos comprender el papel que desempeña la experiencia en la hermenéutica y en la comprensión histórica.

No obstante, con esto en mente, *Verdad y método* nos decepcionará. Veremos que la descripción de la experiencia hecha por Gadamer no cumple satisfactoriamente la expectativa que despertó con su profundo análisis de la verdad estética. Lo que nos queda es la conclusión incómoda de que en *Verdad y método* existe un desequilibrio en la conexión entre la verdad y la experiencia, por lo que el triunfo sobre la epistemología, que Gadamer esperaba conseguir en nombre de la verdad estética, se pierde a causa de las limitaciones de su enfoque de la experiencia histórica. Una vez más, la verdad triunfó sobre la experiencia.

GADAMER, SOBRE DILTHEY

La mejor manera de comprender la teoría de la experiencia histórica formulada por Gadamer es empezar por analizar la relación que existió entre Gadamer y Dilthey, pues sin duda Grondin tiene razón cuando señala que "En muchos sentidos, Dilthey es el principal interlocutor y, a la vez, el principal adversario en *Verdad y método*".[32] Al igual que Dilthey, Gadamer tuvo plena conciencia del desafío planteado por la historia y, asimismo, del hecho de que fueron la historia y la conciencia histórica las que socavaron en el siglo XIX todos los fundamentos tradicionales del pensamiento occidental. El reconocimiento de las fuerzas de la historia inauguró una fase esencialmente nueva en la forma en que el hombre occidental se ve a sí mismo y al mundo, ya que gracias a la Revolución francesa, una nueva e inquietante dimensión de la existencia humana se puso al descubierto. Inquietante, porque en cuanto el hombre pretende orientar el curso de la historia (tal como los revolucionarios franceses), desencadena a menudo un mecanismo que efectúa más bien lo

[31] R. Dostal, "The experience of truth for Gadamer and Heidegger" en B. R. Wachterhauser (ed.), *Hermeneutics and truth*, Chicago, 1994, pp. 27-67.

[32] Grondin, *Philosophy of Gadamer*, p. 66.

contrario de lo que se buscaba. Como Ferguson ya dijo en 1767: "cada paso, cada movimiento de la multitud, incluso en las llamadas épocas ilustradas, se realizan con igual ceguera con respecto al futuro; las naciones tropiezan con instituciones que son, en efecto, el resultado de la acción humana, pero no la ejecución de algún designio humano".[33] Ello hizo que de una manera dolorosa se cobrara conciencia de una dimensión de caos en la historia, de una discrepancia entre lo que se deseaba y lo que se lograba en los hechos; en este proceso, la historia mostró fuerza propia, por lo que pudo convertirse en el desafío intelectual del que surgió la conciencia histórica moderna. Si bien la Ilustración todavía lograba concebir una descripción racional y muy extensa del hombre y su mundo, en la que todo tenía su propio lugar, la idea de que la historia podía provocar caos e irracionalidad significó el final de la confianza en el orden ilustrado, tan satisfactorio hasta el momento.

Gadamer distingue las dos siguientes maneras en que fue encarado el desafío de la historia: por una parte, la de Fichte y Hegel, y por otra, la de los historicistas Ranke y Dilthey. Los primeros intentaron resolver los problemas planteados por la historia al detectar determinada racionalidad en la historia en sí (en cuanto *res gestae* [los hechos]). Retomaron una analogía cuasi estoica que existe entre el *logos* y "ser", y que –como Dilthey señaló con agudeza–[34] en realidad nunca se había abandonado del todo durante la Ilustración. Su idea consiste en que determinada racionalidad está presente en el propio proceso histórico y que opera activamente en él; es, además, la tarea del filósofo detectarla. Esto quiere decir que en el caos aparente del proceso histórico –en el que, según Ferguson, mucho es producto de la "acción humana" y no del "designio humano"– opera activamente el "ardid de la razón" hegeliano, que garantiza, a pesar de todo, la racionalidad del proceso.

Sin embargo, esta metafísica estoica de la historia había sido desmantelada por la filosofía crítica de Kant y sus objeciones a toda metafísica,[35] por lo que en realidad ya no pudo seguirse utilizando este camino de la reconciliación entre el *logos* y ser; en este sentido, las filosofías de la historia de Fichte y de Hegel fueron obsoletas incluso antes de ser escritas. La única alternativa realista la constituyó una reconciliación entre Kant y la práctica histórica, es decir, lograr un enfoque kantiano en la construcción del cono-

[33] A. Ferguson, *An essay on the history of civil society*, Cambridge, 1995, p. 119.

[34] W. Dilthey, "Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. Und 17 Jahrhunderts", *Gesammelte Schriften*, 26 tomos, Leipzig/Berlín, 1914-2006, t. II, pp. 416-492.

[35] Es paradójico que el propio Kant optó también por el camino estoico: *cfr.* I. Kant. "Idee zu einer allgemeine Geschichte in weltbürgerliche Absicht", en *Kleinere Schriften zur Geschichtsphilosophie, Ethik und Politik*, Hamburgo, 1973, pp. 3-21.

cimiento y de la formación del criterio históricos. El historicismo optó, de hecho, por esa estrategia: a fin de eludir el dogmático racionalismo histórico de Fichte y de Hegel, planteó una reconciliación entre la historia y la razón, no en el ámbito de la historia en sí (*res gestae*), sino en el de la historiografía y de la comprensión histórica (de la *historia rerum gestarum*). Con todo, el historicismo nunca alcanzó a desarrollarse plenamente como alternativa a la historización del racionalismo estoico de Hegel, y tal como demostraron Gadamer y muchos otros después de él, la concepción del mundo de Ranke casi no se apartó de la de Hegel,[36] y en el caso de Droysen esto se aplica aun mucho más. Por tanto, cuando Dilthey empezó a escribir, la reconciliación entre Kant y la práctica histórica era una tarea que aún estaba por emprenderse. Gadamer caracteriza la postura de Dilthey de la siguiente manera: "Así, junto a la respuesta kantiana sobre cómo es posible una ciencia pura de la naturaleza, Dilthey tenía que hallar la suya a la pregunta de cómo puede convertirse en ciencia la experiencia histórica".[37]

Dilthey era muy consciente de que esto requería una teoría de la experiencia histórica, pues de la misma manera en que la filosofía crítica de Kant fundamentaba las ciencias exactas en términos epistemológicos mediante una reflexión acerca de la posibilidad de la experiencia y del conocimiento, debía inventarse una filosofía crítica de la experiencia de la historicidad para la práctica histórica y las humanidades. Una filosofía de ese tipo debería explicar y legitimar la experiencia histórica de algún modo, ya que sólo una reflexión sobre la experiencia de la historicidad puede proporcionarnos el necesario complemento historicista a la crítica kantiana. Sobre el intento que Dilthey hizo a este respecto, Gadamer comentó lo siguiente:

> El criticismo neokantiano le parecía dogmático, y en esto le asistía la misma razón que cuando llamaba dogmático al empirismo inglés. Pues lo que soporta la construcción del mundo histórico no son los hechos ganados por la experiencia e incluidos luego en una referencia valorativa, sino que su base es más bien la historicidad interna propia de la misma experiencia. Ésta supone un proceso vital e histórico, y su modelo no es la constatación de hechos, sino la peculiar fusión de recuerdo y expectativa en un todo que llamamos experiencia y que se adquiere en la medida en que se tienen experiencias.[38]

[36] Gadamer, *Wahrheit und Methode*, pp. 191-205.

[37] Gadamer, *Verdad y método*, p. 280.

[38] Gadamer, *Verdad y método*, p. 281. Para nosotros tiene mucho interés saber en qué tipo de experiencias Gadamer pensaba en primer lugar. En el mismo lugar afirma: "Lo que prefigura el modo de conocimiento de las ciencias históricas es en particular el sufrimiento

Dilthey buscaba entonces el "justo medio" entre, por una parte, la filosofía del *logos* de Hegel y, por otra, la teoría empírica o neokantiana de la experiencia, que pasa por alto la historicidad de la experiencia.

En dicho "justo medio" de Dilthey, Gadamer percibe dos sustanciosos problemas que se detallan a continuación: el primero consiste en el modo en que aquél trata las dificultades con las que se topa en su búsqueda de una filosofía crítica de la experiencia; el segundo, en la idea de una filosofía crítica de la experiencia histórica como tal. Para poder comprender la naturaleza del primer problema hemos de empezar por la noción diltheyana de la experiencia (*Erlebnis*). Ésta es una de las tres nociones centrales de la hermenéutica de este filósofo; las otras dos son la *Ausdruck* (expresión) y el *Verstehen* (comprender). La comprensión del significado de un texto se consigue reconstruyendo la experiencia del mundo que se expresa en ese texto o en una obra de arte. Es evidente que desde la perspectiva de una filosofía crítica de la experiencia histórica, la experiencia requiere nuestra atención especial.[39] La descripción que hizo Dilthey de ella puede resumirse en las dos afirmaciones siguientes: en primer lugar, que es esencialmente histórica, porque toda nuestra experiencia forma una fusión del pasado, el presente y el futuro. No experimentamos el mundo como una serie de momentos cartesianos, sino como una conexión (*Zusammenhang*) entre pasado, presente y futuro que está en permanente movimiento. Ésa es la manera en que la historicidad y la historia llegan a nuestra experiencia del mundo, y es esta conexión la que representa la categoría realmente trascendental en la filosofía que Dilthey planteó sobre la historicidad de la experiencia. En segundo lugar, la construcción de tal conexión entre el pasado, el presente y el futuro es primordialmente interpretativa o hermenéutica (dejo a un lado cómo Dilthey desarrolló más este asunto en sus escritos posteriores utilizando las *Investigaciones lógicas* de Husserl). Esto significa que la hermenéutica abraza tanto la esfera del sujeto así como la del objeto de la comprensión histórica, por lo que se produce una especie de "desteñimiento" ontológico de la epistemología histórica de Dilthey. Y con gusto hubiera manifestado –a modo de extensión de lo anterior– su acuerdo con el célebre *dictum* de Vico de que *verum et factum convertuntur* [lo verdadero y lo hecho son intercambiables], esto es, con la idea de que somos capaces de comprender el mundo histórico porque nosotros mismos lo fabricamos, proveyendo de tal forma la relación

y la enseñanza que de la dolorosa experiencia de la realidad resulta para el que madura hacia la comprensión". *Idem.*

[39] Es tentador explicar el *Erlebnis* de Dilthey en términos de la noción de estados de ánimo y de sentimientos que se tratarán en los últimos párrafos del siguiente capítulo.

entre ambos de un "fusible" ontológico. De cualquier modo, de esta forma Dilthey dio un paso importante en la dirección de una filosofía crítica de la experiencia histórica que explica, a la manera de Kant, cómo es posible la experiencia histórica. Hasta aquí no se vislumbra ningún problema.

Se presenta un problema, sostiene Gadamer, en la transición de las experiencias individuales a las de las conexiones históricas que no son experimentadas por los hombres de manera individual. El problema resulta tanto más urgente, porque los historiadores rara vez contemplan el pasado como un conjunto de las historias de vida individuales; suelen concebirlo, sobre todo, como la historia de los pueblos, las naciones, las clases sociales, en fin, de las entidades que superan por mucho la vida, los sentimientos y la experiencia de los individuos. Dilthey tuvo plena conciencia de este problema, pero pese a lidiar con él la mayor parte de su vida, nunca logró encontrarle una solución satisfactoria. En esta lucha recurrió a menudo a la noción hegeliana del "espíritu objetivo", mediante la cual demarcó una dimensión fuera del individuo humano donde sería posible encontrar naciones y demás, pero donde, además, le sería posible hacer funcionar la categoría trascendental de la conexión. Pues de acuerdo con la hermenéutica tradicional, dicha categoría requiere que comprendamos el conjunto (por ejemplo, de un texto) en términos de partes, y viceversa. Y si aprovechamos el espíritu objetivo, arguyó Dilthey, disponemos de las herramientas para dar el paso del ámbito de lo individual (las partes, los individuos) al de lo colectivo (la nación, el Estado), gracias a dicho espíritu y a la noción de la conexión. Así, Dilthey esperaba resolver el problema de la transición de la dimensión de lo individual a la de lo colectivo.

Gadamer criticó lo anterior alegando que dichas conexiones en sí nunca se experimentan en calidad de *Erlebnisse* [experiencias] del individuo, entonces ¿cómo podrían explicarse tales conexiones en términos de la hermenéutica de Dilthey? Todo intento por responder a esta pregunta traspasará inevitablemente los límites de la dimensión que –según la deducción trascendental de la experiencia histórica del propio Dilthey– no debemos traspasar. Por tanto, no se logrará. Algo similar se aplica, de hecho, a toda la fenomenología después de él; ésta, al igual que Dilthey, carece de los instrumentos intelectuales para entrar en el terreno en el que la interacción entre los individuos es autónoma frente a los propios individuos, y en el que, por formularlo en las palabras de Ferguson, la sociedad es un producto de la "acción humana", mas no del "designio humano".

Lo que precede nos conduce al segundo –y más importante– problema que Gadamer tiene con la hermenéutica de Dilthey. Tras la exposición de los problemas que ocasiona la noción del espíritu objetivo, tal como la utilizó

Dilthey, Gadamer, con un poco de malicia, plantea la pregunta de si en los escritos de Dilthey acaso no podría encontrarse un equivalente del "espíritu absoluto" hegeliano; con ello alude a la posibilidad de una verdad y un conocimiento perfectos que trascienden el tiempo. Y la respuesta asombrosa es ¡que sí la encontramos también en Dilthey! Para él, una verdad perfecta y absoluta en las humanidades, sin duda, es posible:

> Para Dilthey no representa problema el que esto exista y que sea la conciencia histórica la que responde a este ideal, no la filosofía especulativa. Esta conciencia ve todos los fenómenos del mundo humano e histórico, tan solo como objetos en los que el espíritu se conoce más profundamente a sí mismo. Y en cuanto que los entiende como objetivaciones del espíritu, los retraduce "a la vitalidad espiritual de la que proceden". Las conformaciones del espíritu objetivo son para la conciencia histórica objetos del autoconocimiento de este espíritu [...] No es en el saber especulativo del concepto sino en la conciencia histórica donde se lleva a término el saber de sí mismo del espíritu.[40]

La audaz tesis es, entonces ¡que los desafíos planteados por la historia a la razón (donde, a simple vista, cada respuesta resulta siempre insatisfactoria) sean superados por la propia historia! La historia resulta ser el remedio cuasi homeopático contra los males epistemológicos que ella misma ocasionó. La historia deja de ser el desafío a la verdad y al conocimiento que, desde el romanticismo hasta nuestras preocupaciones actuales sobre el relativismo histórico y el escepticismo, se ha sospechado que era: la historia es presentada por Dilthey como el grial del conocimiento perfecto. La Ilustración, el racionalismo, el empirismo *e tutti quanti* se plantearon como objetivo el perfeccionamiento de nuestro conocimiento, pero todos sus intentos naufragaron, porque se descuidó el instrumento supremo y más potente para conquistar la verdad, a saber: la propia historia. La historia y el historicismo no representan, entonces, un peligro para la Ilustración, sino que constituyen más bien su coronación: "La Ilustración se realiza como ilustración histórica".[41] Para Dilthey, la historia no es sino el capítulo final del libro sobre los triunfos cognoscitivos de la Ilustración.[42] Esto significa que la historia no supone, como pensábamos siempre, un peligro para el conocimiento absoluto,

[40] Gadamer, *Verdad y método*, p. 290.

[41] Gadamer, *Verdad y método*, p. 301.

[42] Nosotros deberíamos caer en la cuenta de "que el historicismo, pese a toda crítica al racionalismo y al pensamiento iusnaturalista, se encuentra él mismo sobre el suelo de la moderna Ilustración y comparte impensadamente sus prejuicios". *Cfr.* Gadamer, *Verdad y método*, p. 337.

sino al contrario: es precisamente su *fundamentum inconcussum* [fundamento absolutamente incuestionable].[43]

Gadamer estuvo profundamente impresionado por la atrevida estrategia de Dilthey de hacer de la necesidad una virtud de esa manera; sin embargo, no quedó convencido. Y tuvo buenas razones para ello, pues Dilthey abrazaba el añejo principio hermenéutico de que debe comprenderse el conjunto en términos de las partes, y viceversa. A partir de este principio, nunca será posible una comprensión perfecta y definitiva del pasado. La búsqueda del significado histórico nos obliga a colocar el objeto de la comprensión histórica en contextos que engloban cada vez más. El significado perfecto y definitivo sólo sería posible si tuviésemos acceso al "contexto de absolutamente todos los contextos", cosa que, por supuesto, jamás será posible. Gadamer recalca que nosotros, en cuanto seres humanos –historiadores o no–, somos finitos, por lo que lo ilimitado, que forma parte irremediablemente del "contexto de todos los contextos", quedará siempre fuera de nuestro alcance.

Dilthey sí hizo algunas propuestas para resolver este problema: por ejemplo, suponiendo que en el transcurso del proceso histórico la historia adquiriría un autoconocimiento adecuado (tal como en el psicoanálisis); jugó, además, con la idea de una "filosofía historicista de la historia", que de algún modo derribaría las barreras de lo infinito; por último, especuló con la posibilidad de alcanzar al final de la historia el conocimiento perfecto, de la misma manera que puede afirmarse que el significado definitivo de nuestra vida no se nos revela sino hasta el momento de morir. Los historiadores que no son receptivos a las especulaciones apocalípticas no verán mayor utilidad en esta última opción.

La crítica de Gadamer a Dilthey constituye, de hecho, el corazón de su propia hermenéutica. A diferencia del filósofo decimonónico, Gadamer lo considera una ilusión pensar que algún día podremos trascender las limitaciones de nuestra finitud; para él, esto significa que nunca podremos superar nuestra historicidad; por mucho que lo intentemos (recurriendo a Dilthey), nos sentiremos siempre obstaculizados por una historia que se nos escapa. Este punto de vista se ilustra con la siguiente metáfora: es como una persona que vadea el agua e intenta atrapar todas las olas que ocasiona. Cada intento por atraparlas con sus dedos produce otras nuevas que están fuera de su alcance; y mientras más desesperados sean sus intentos por atraparlas, con más seguridad se le escaparán. Lo mismo sucede al tratarse de la historia y del significado histórico, vivimos rodeados de un mar de significado histórico, y mientras más tratemos de someter la historia y más tratemos de apropiarnos

[43] Gadamer, *Verdad y método*, p. 289.

de su significado, con mayor seguridad ambos se apartarán de nosotros y de nuestros dedos "cognoscitivos".

Esto es, por supuesto, diametralmente opuesto a la representación que Dilthey ofreció del asunto, y aun más, es precisamente la forma en que Gadamer, en realidad, define la historia y el significado histórico. La historia constituye el mundo en el que estamos anclados, y ésta es la razón por la que resistirá todos nuestros intentos por apropiárnosla. ¿Acaso el fondo del mar, en el que el ancla se entierra, se "autopercibirá" alguna vez como aquello que el barco ha anclado? Sería el mundo al revés. En este aspecto, Gadamer coincide con el cambio de la epistemología por la ontología propuesto por Heidegger, al igual que con su noción del *Geworfen-sein* [ser arrojado], que es la causa de que, en última instancia, fracasan todos los intentos del epistemólogo. Como lo expresa Gadamer: "Ser histórico quiere decir nunca agotarse en el saberse".[44] No es posible situarnos fuera de la historia y adoptar un punto de vista que brinde un dominio sobre su curso y sobre la correlación de sus detalles.[45] Adonde sea que vayamos, la historia nos rodea; o, como Gadamer lo enuncia en una sola frase ingeniosa y acertada: "En realidad, no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella".[46]

Aquí radica el origen de la famosa noción gadameriana de la historia efectual, probablemente el instrumento teórico más importante de toda su hermenéutica (y definitivamente en este contexto). Gadamer define la historia efectual de la siguiente forma: "Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad. Sólo

[44] Gadamer, *Verdad y método*, p. 372. Por eso, hay dos razones para discrepar de Kessler: "Pero en cuanto valora la negación determinada de Hegel como testimonio de la experiencia hermenéutica, la despoja de su carácter especulativo e identifica con excesiva precipitación la forma dialéctica y la mundano-vital de hacer experiencia. Él no entiende la experiencia como prueba crítica del saber de cara a la coincidencia con el objeto, sino como autoconocimiento del hombre finito en su estructura de prejuicios históricamente condicionada. Con el agua de baño del saber absoluto arroja el niño del pensamiento dialéctico". *Cfr.* A. S. Kessler. "Experiencia", en H. Krings, H. M. Baumgartner y C. Wild (eds.), *Conceptos fundamentales de filosofía*, Barcelona, Herder, 1978, t. II, p. 91.

[45] Las metáforas ópticas provocan a menudo la aparición de esquemas epistemológicos, como ya señaló el conde Yorck von Wartenburg en su correspondencia con Dilthey. *Cfr.* Grondin, *Einführing zu Gadamer*, p. 115. Visto de esta manera, tenemos muchas razones para preocuparnos por el papel prominente que desempeña en Gadamer una metáfora óptica como la de la *Horizontverschmelzung* [fusión de horizontes]: "Es también interesante hablar de horizonte en el marco de la comprensión histórica, sobre todo cuando nos referimos a la pretensión de la conciencia histórica de ver el pasado en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios sino desde su propio horizonte histórico". *Cfr.* Gadamer, *Verdad y método*, p. 373.

[46] Gadamer, *Verdad y método*, p. 344.

entonces dejará de perseguir el fantasma de un objeto histórico que lo sea de una investigación progresiva; aprenderá a conocer en el objeto lo diferente de lo propio, y conocerá así tanto lo uno como lo otro [...] Al contenido de este requisito yo le llamaría 'historia efectual'. Entender es, esencialmente, un proceso de historia efectual".[47] La idea es que cada comprensión histórica forma parte de una historia de comprensión histórica. Así y todo, la historia efectual no supone un complemento a la comprensión histórica en el sentido de que fuera indispensable para aclarar la situación del intérprete a fin de situar adecuadamente sus hallazgos, tampoco es un comentario acerca de la interpretación que, junto con lo que comenta, produce verdad. Tal como el propio Gadamer enfatiza: "No se exige, por tanto, un desarrollo de la historia efectual como nueva disciplina auxiliar de las ciencias del espíritu, sino que éstas aprendan a comprenderse mejor a sí mismas y reconozcan que los efectos de la historia efectual operan en toda comprensión, sea o no consciente de ello".[48]

Esta afirmación merece mayor atención, ya que es un ejemplo sobresaliente de la manera en que Gadamer despista en ocasiones a sus lectores, y también de su estilo ingenuo de decir cosas que resultan tener consecuencias de muy gran alcance, mientras finge no darse cuenta de ello. De los grandes filósofos actuales, Gadamer es el actor más sofisticado de todos (lo que lo hace más simpático, al menos, para mí). No obstante, no debemos perder de vista lo fuerte que es, en realidad, su afirmación. Pues la paradoja consiste en que debemos considerar cada interpretación sólo como una más en una historia efectual sin fin, en tanto que al mismo tiempo tenemos que desalentar el afán de utilizar la historia efectual como si fuera una disciplina auxiliar para la comprensión histórica (como es el caso en, por ejemplo, la estética de la recepción de Hans Robert Jauss). Es como si Gadamer sólo quisiera señalarnos la posibilidad de una disciplina auxiliar tal, para desecharla de inmediato por ser una empresa intelectual tan ingenua como inútil. Y, al igual que en todas las paradojas, ésta encierra asimismo una verdad profunda. Como la historia efectual *sui generis* no deja de ser una historia (aunque sea a nivel meta), generará exactamente los mismos problemas que la historia a nivel de objeto. Sigue entonces una regresión interminable, que socava la idea que concibe la historia como el *fundamentum inconcussum* de todas nuestras pretensiones de conocimiento. La historia no puede "curarse" por medio de la historia, tal como pensaba Dilthey; con ello, se acabó todo para Dilthey y para todos los intentos por recluir la historia en esquemas epistemológicos.

[47] Gadamer, *Verdad y método*, p. 370.
[48] Gadamer, *Verdad y método*, p. 371.

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA *VERSUS* LA EXPERIENCIA DIALÉCTICA

Una vez más, la experiencia histórica constituye el punto de partida de mi crítica sobre la interpretación de la historia de Gadamer, aunque "crítica" no es, probablemente, el vocablo adecuado, sino que se trata más bien de una interacción sumamente respetuosa con sus ideas. En la segunda parte de *Verdad y método*, Gadamer pasa revista a la experiencia histórica, aunque la vuelve a retomar alguna que otra vez en la tercera y última parte del libro. Desafortunadamente, en ningún momento describe cómo se relacionan la experiencia estética y la histórica; en lugar de esto utiliza la experiencia dialéctica hegeliana para desarrollar su noción de la experiencia histórica, pese a que la experiencia estética, tal como se trató en la primera parte de *Verdad y método*, no tuvo ninguna afinidad específica con Hegel. Por consiguiente, cabe preguntarse si sus reflexiones acerca de la experiencia estética no terminaron siendo, en realidad, un *corpus alienum* en su libro. Y si me sintiera decepcionado de la teoría de la experiencia histórica que Gadamer propone, es, sobre todo, porque no intentó integrar sus valiosas ideas acerca de la experiencia estética en una descripción de la naturaleza de la experiencia histórica, tal como la trató en la segunda parte.

Como Gadamer considera la *Fenomenología del espíritu* de Hegel la base de su representación de la experiencia histórica, existen dos facetas de la experiencia dialéctica hegeliana que requieren nuestra atención. En primer lugar, en la *Fenomenología* la experiencia (*Erfahrung*) es representada como el motor del proceso que culmina en una comprensión definitiva de la historia del "autodesarrollo" del *Geist* [espíritu].[49] Por consiguiente, la experiencia hegeliana está vinculada de modo indisoluble a la dimensión especulativa y racionalista de su pensamiento. Hegel sostiene que la experiencia muestra cómo en su aspecto "subjetivo" el "espíritu" se reconoce (*Anerkennung*) en su aspecto "objetivo", a fin de realizar la etapa final del "espíritu absoluto". Dado que esta faceta especulativa de la dialéctica de Hegel no corresponde con el reconocimiento gadameriano de la finitud de toda comprensión humana (recuérdese su crítica sobre el punto de vista de Dilthey acerca de Hegel)[50] y,

[49] Grondin cita a Hegel de la siguiente forma: "Este movimiento dialéctico, que la conciencia realiza consigo misma, con su conocimiento y con el objeto de éste, en tanto que le surge el verdadero objeto nuevo de conocimiento, es, en realidad, lo que se llama experiencia. (PhG 78)". *Cfr.* Grondin, *Hermeneutische Wahrheit?* , p. 55.

[50] Teichert lo formula así: "A diferencia de Hegel, él más bien pretende liberar el concepto de la experiencia de tal sobrevaloración de sí misma". *Cfr.* D. Teichert, *Erfahrung, Erinnerung, Erkenntnis. Untersuchungen zum Wahrheitsbegriff der Hermeneutik Gadamers*, Stuttgart, 1991, p. 120.

más importante, dado que resulta difícil atribuir un lugar importante a ese autorreconocimiento hegeliano en la hermenéutica, este elemento especulativo de la experiencia de Hegel desaparece en la descripción de la experiencia histórica hecha por Gadamer.[51]

¿Cómo define Gadamer la experiencia histórica después de eliminar la dimensión especulativa de la experiencia dialéctica hegeliana? Plantea que la experiencia es, en esencia, un proceso, y que este "proceso de la experiencia" es fundamentalmente negativo y dialéctico en el sentido de que en el transcurso de un ir y venir dialéctico entre el sujeto y el objeto, el conocimiento imperfecto va mejorando (!) continuamente mediante la experiencia (*Erfahrung*) que va teniendo el sujeto con el objeto:

> Cuando tenemos una experiencia con un objeto, esto quiere decir que hasta entonces no habíamos visto correctamente las cosas y que finalmente en ese momento nos hemos dado cuenta de cómo son. La negatividad de la experiencia posee, en consecuencia, un particular sentido productivo. No es simplemente un engaño que se vuelve visible y, por ende, una corrección, sino que lo que se adquiere es un saber abarcador. Así pues, el objeto con el que se hace una experiencia no puede ser uno cualquiera sino que tiene que ser tal que con él pueda accederse a un mejor saber, no sólo sobre él sino también sobre aquello que antes se creía saber, esto es, sobre una generalidad. La negación, en virtud de la cual la experiencia logra esto, es una negación determinada. A esta forma de la experiencia le damos el nombre de dialéctica [...] De hecho, y como ya hemos visto, la experiencia es, en primer lugar, siempre experiencia de algo que se queda en nada: de algo que no es como habíamos supuesto.[52]

Tras ascender las altitudes vertiginosas de la *Erfahrung* hegeliana volvimos a poner los pies sobre la tierra con la representación de la experiencia expuesta por Gadamer en el párrafo anterior. Ésta otorga al pensamiento del hermeneuta alemán un carácter inesperadamente directo que se ve reflejado en su estilo, pues la sensatez agradable de su argumentación, la fluidez natural, su predilección por lo concreto y por las cosas que podemos asir con nuestras manos llaman la atención de cualquier persona; todos estos aspectos hacen que el estilo de Gadamer se distinga notablemente de la *heideggerei* que causaba

[51] No obstante, no falta por completo. Grondin señala: "En el proceso de la experiencia se produce una 'inversión de la conciencia', es decir, la conciencia llega a un punto en que se reconoce a sí misma como este proceso de inversión, de cambio ininterrumpido y de evolución [...] En la medida en que es consciente de su propio carácter filosófico, la dialéctica de Hegel y la hermenéutica filosófica culminan en el autoconocimiento del sujeto de la experiencia [...] El núcleo de esta verdad consiste en que el sujeto reconoce la esencia de su experiencia". *Cfr.* Grondin, *Hermeneutische Wahrheit?*, p. 56.

[52] Gadamer, *Verdad y método*, pp. 428-430.

que la prosa de los filósofos alemanes fuera tan detestable para sus colegas anglosajones. Los problemas con el modo de argumentar de Gadamer radican más en la congruencia entre cada una de las partes mayores de sus escritos, que en lo que afirma en una frase específica o en un párrafo particular; en esta última dimensión reina una transparencia absoluta en sus textos.

Me temo, no obstante, que lo concreto del fragmento que se acaba de citar no sólo es cuestión de estilo, sino también de contenido. Llama la atención que de todas las ideas y de la comprensión de Gadamer acerca del carácter de la experiencia estética y de la verdad en la experiencia dialéctica, pocas se hayan conservado. Es característico que el propio Gadamer comparara alguna vez su representación de la experiencia con la dialéctica de Popper de *trial and error* [ensayo y error].[53] Si bien es cierto que Gadamer quiso distinguir su representación de la experiencia dialéctica de las ideas de Popper al señalar que la certeza (negativa) de la falsificación popperiana nunca se alcanzara en la hermenéutica,[54] cabe preguntarse si la hermenéutica de Gadamer –que pretendió ser libre de toda huella de cartesianismo y de epistemología–, ¿no se apoyó mucho aquí en las ciencias exactas y en la reflexión sobre éstas?[55] También Weinsheimer reconoció –y subrayó– las similitudes entre la noción dialéctica de la experiencia de Gadamer y el papel desempeñado por la experiencia en las ciencias exactas. En ambos casos, el conocimiento se genera en el transcurso de un proceso en el que partimos de la expectativa y llegamos a un conocimiento cada vez mayor, pasando por la falsificación de las expectativas falsas. Él lo formuló de la siguiente manera: "Desde el punto de vista de Gadamer, este ciclo ininterrumpido constituye la naturaleza de la experiencia. Si la conciencia de la historia efectual no es la autocontemplación pura y la especulación formal, aprende también de la experiencia, a saber, de la experiencia del pasado y de la interpretación de la

[53] Para una discusión de la referencia que Gadamer hizo a Popper, *cfr.* Grondin, *Einführung zu Gadamer*, pp. 130 y 187.

[54] Grondin, *Einführung zu Gadamer*, p. 187.

[55] Es decepcionante que la filosofía de la ciencia postkuhniana contemporánea se caracteriza por ser aún más historicista que Gadamer, aunque la mayoría de los expertos sostendrá que sus escritos siguen constituyendo el *apogeo* inigualable en la historia del historicismo desde Herder y Ranke. El desarrollo ordenado y paulatino de la historia efectual no da cabida a algo tan dramático como los desplazamientos de los paradigmas de Kuhn, o a algo que recluye un periodo histórico (de una práctica científica o historiográfica) completamente en sí. La historización que Kuhn realiza de la ciencia puede brindarnos una idea de las consecuencias posibles de un rechazo consecuente de los patrones de pensamiento trascendentales. Las rupturas cognoscitivas en las revoluciones científicas de Kuhn parecen, en efecto, tener su homólogo en el modo en que la experiencia histórica irrumpe con suprema indiferencia, o incluso ceguera para todo fuera de ella, en su contexto historiográfico.

historia. No en menor grado que las ciencias naturales, las ciencias humanas dependen de la experiencia".[56] Y sí, quienes piensan de acuerdo con la tradición epistemológica, no tendrán problema alguno con esto.

Teniendo en cuenta todo esto, cabe preguntarnos si acaso no se registren más huellas del trascendentalismo en la hermenéutica de Gadamer. Piénsese, por ejemplo, en su abrazo del principio hermenéutico de que las partes de un texto se comprenden teniendo como trasfondo el conjunto, y viceversa. ¿Acaso Schleiermacher y Dilthey se equivocaron tanto al vislumbrar en lo anterior el núcleo de la epistemología hermenéutica? Piénsese también en el célebre concepto de Gadamer de la *Vorgriff der Vollkommenheit* [anticipación de la perfección], definido por él del siguiente modo: "un presupuesto formal que guía toda comprensión, significa que sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido. Hacemos esta presuposición de la perfección cada vez que leemos un texto, y sólo cuando la propia presuposición se manifiesta como insuficiente, esto es, cuando el texto no es comprensible, dudamos de la trasmisión e intentamos adivinar cómo puede remediarse".[57] ¿Acaso es posible interpretar esta "anticipación de la perfección"[58] de otro modo que no sea "una categoría de la comprensión hermenéutica que explica cómo es posible el conocimiento histórico?[59] Cuando Gadamer relaciona el círculo hermenéutico con esta "anticipación de la perfección" a fin de explicar cuál mecanismo metodológico debe guiar nuestra experiencia dialéctica del texto, Jean Grondin, su crítico más agudo, descubre que también aquí existe un retorno a los intereses epistemológicos.[60] Y tenemos muchos motivos para coincidir con Grondin cuando señala que cabe acusar al propio Gadamer de hacer lo que tanto critica de la hermenéutica decimonónica, a saber: promover la tendencia de transformar la hermenéutica en un método.[61]

Lo que precede tiene consecuencias para nuestra apreciación de la historia efectual de Gadamer, ya que esta noción enfatiza que la historia es más "grande" que nosotros, que nunca permitirá que nos la apropiemos en su

[56] J. C. Weinsheimer, *Gadamer's hermeneutics. A Reading of truth and method*, New Haven/Londres, 1985, p. 202.

[57] Gadamer, *Verdad y método*, p. 363.

[58] Esta noción se ha comparado a menudo con el "principio de la caridad" de Davidson. *Cfr.* R. J. Dostal (ed.) *The Cambridge companion to Gadamer*, Cambridge 2003; J. Malpas y otros (eds.), *Gadamer's century. Essays in honour of Hans Georg Gadamer*, Cambridge Massachusetts, 2003.

[59] Grondin lo describió, en efecto, como una "condición trascendental para la comprensión". *Cfr.* Grondin, *Hermeneutische Wahrheit?*, p. 143

[60] Grondin, *Einführung zu Gadamer*, p. 133.

[61] Grondin, *Einführung zu Gadamer*, p. 143.

totalidad y que los esquemas de nuestro órgano cognoscitivo son impotentes frente a esta realidad sublime (el adjetivo más apropiado en este contexto). Esto significa para la experiencia histórica que, como lo expresa Gadamer: "La experiencia es, ante todo, la experiencia de la historicidad de uno mismo".[62] Toda experiencia y comprensión históricas forman parte de una historia propia, es decir, de una historia de la interpretación, y como tal deben ser comprendidas: "La experiencia hermenéutica tiene que ver con la tradición. Es ésta la que tiene que acceder a la experiencia".[63] Esto es el núcleo de la historia efectual.

Pese a ello, la concepción histórica de Gadamer no tiene cabida para "lo sublime" de la experiencia histórica; no es difícil entender por qué. Dentro del marco de la representación dialéctica de la experiencia histórica de Gadamer, la experiencia constituye en esencia el reconocimiento de que, primero, no vimos las cosas de manera adecuada y que debemos adaptar nuestras ideas a los hechos tal como los vemos ahora. Grondin señala que esto nos obligará a adoptar de una u otra manera la noción respetable pero poco espectacular de la verdad como *adaequatio rei et intellectus* [correspondencia entre la cosa conocida y el concepto producido por el intelecto].[64] Sólo podemos darnos cuenta de que una intuición relativa a una situación anterior es inadecuada, si una nueva y posterior parece coincidir en mayor medida con el mundo (o con un texto), pero, según Grondin, nunca podremos alcanzar una verdad definitiva, debido a la finitud de todo conocimiento humano que Gadamer opone a Dilthey y a Hegel. Sin embargo, esto no basta para hacer que la representación gadameriana de la experiencia histórica y de la verdad resulte más interesante. Compárela con las ciencias exactas y con la afirmación de Popper de que las teorías científicas sólo son "aproximaciones a la verdad". Por eso, la valoración que Gadamer hizo de la naturaleza del conocimiento histórico no causará mayor problema a ningún epistemólogo; esto significa que para esta problematización de la epistemología por parte de lo sublime no hay lugar aquí en absoluto.

Es posible objetar que la situación en las ciencias exactas difiere de la que prevalece en las humanidades, pues con el tiempo hemos podido abordar la verdad de forma asintótica tanto en las ciencias exactas como en las del espíritu; la historia no forma parte constitutiva de las ciencias exactas,

[62] Citado en Grondin, *Hermeneutische Wahrheit?*, p. 56.

[63] Gadamer, *Verdad y método*, p. 434.

[64] "La noción de *adaequatio* es indispensable aquí, puesto que existen, evidentemente, representaciones, interpretaciones y afirmaciones inadecuadas también, donde el objeto resiste los enfoques y las afirmaciones unilaterales". *Cfr.* Grondin, *Philosophy of Gadamer*, p. 86.

en tanto que sí de la práctica histórica y de las humanidades. En las ciencias exactas, la historia sencillamente no representa más que el tiempo necesario para perfeccionar nuestras ideas, pero en sí no es parte de este proceso de perfeccionamiento. En la práctica histórica la situación es distinta, en la medida que todos los antecedentes de la realización de determinada idea tienen resonancia en ella; lo que se desecha, de cierta forma sigue estando presente. Quien habla sobre el punto de vista de Furet acerca de la Revolución francesa, habla también sobre el de Tocqueville, de Michelet, de Lefebvre, etcétera. El papel que desempeña la historia en la práctica histórica se parece al de la lanza de Amfortas, que no sólo causa las heridas, sino las cura también.[65] Y éste es el modo, según Grondin, en que Gadamer concibe la historia:

> Cabe equiparar en un sentido inequívoco nuestra razón con la razón de la historia. La conciencia de la historia efectual no sólo significa un *genitivus objectivus* (nuestra conciencia de la historia efectual), sino se refiere también a un *genitivus subjectivus:* la conciencia, o, mejor aún, la razón que hemos de atribuir a la historia efectual. La historia obedece a una lógica que se desdobla continuamente y que constituye la base de nuestra comprensión, es la que posibilita la comunidad y la comprensión intersubjetiva. La razón de la historia efectual, cambiante y de ninguna manera absoluta, es esencialmente idéntica a nuestra razón, con la que la tradición entra en conflicto y con la que se mide.[66]

La comprensión de esta idea es de importancia capital para la naturaleza de la hermenéutica de Gadamer, pues deja manifiesta la afinidad que Gadamer sigue teniendo, a fin de cuentas, con Dilthey y con Hegel. En su hermenéutica, la historia efectual funciona de un modo que no difiere fundamentalmente de lo que Dilthey esperaba del "espíritu objetivo". Gadamer se acerca también a Hegel en una forma asombrosa. Es posible que jamás podremos objetivar la historia efectual, que se nos escapará siempre, y que esto vinculará toda comprensión a la ontología e impedirá que tengamos acceso al ámbito de la verdad epistemológica. No obstante, el carácter esencialmente dialéctico de la verdad histórica le presta el halo del "ardid de la razón" hegeliano, en el sentido de que la comprensión histórica aprovecha los esfuerzos finitos del historiador para avanzar cada vez un paso más en dirección a la comprensión histórica perfecta. En la hermenéutica de Gadamer, la historia efectual posee una cabeza de Jano: por un lado, confirma la historicidad de toda com-

[65] Recuerda, asimismo, la caracterización que Hölderlin formuló respecto del lenguaje, como "el mayor peligro para los bienes", citado en Frey, "Hölderlin's marginalization of language", p. 362.

[66] Grondin, *Hermeneutische Wahrheit?*, pp. 147-148.

prensión y de toda experiencia histórica, por el otro, la noción en sí constituye una categoría trascendental; representa una verdad "transhistórica" acerca del pasado o de un texto y funciona de esta manera en la hermenéutica de Gadamer. Y así, se repite la "comedia" historicista y rankeana en el campo de la comprensión hermenéutica. La historia efectual acaba con la ambición que Gadamer abrigaba de destruir las pretensiones de la epistemología y del trascendentalismo en la práctica histórica y en las humanidades.

LA EXPERIENCIA, LA VERDAD Y EL LENGUAJE

¿Qué falló?, ¿cómo fue que, pese a que era consciente de que para la práctica histórica y para las humanidades tuvo que vencerse el trascendentalismo, Gadamer fue la presa fácil de éste, al igual que su gran antecesor Dilthey? La respuesta es que –a diferencia de Dewey, como veremos en el siguiente capítulo– no tuvo el valor de romper los lazos que unen la experiencia y la verdad.[67] No sólo en su descripción de la experiencia dialéctica, sino incluso en sus escritos más audaces que tratan de la experiencia y de la verdad estéticas, Gadamer mantuvo muy unidas la experiencia y la verdad. Y esta última es una diosa celosa: en cuanto hace su aparición, deja de haber espacio para otros, y en su séquito, tarde o temprano, la ciencia, la epistemología y el trascendentalismo harán su reaparición; de ahí que si lo que deseamos es rehabilitar –por llamarlo de algún modo– el "politeísmo" en la filosofía, hayamos de romper de manera radical los lazos que unen la experiencia y la verdad.

Es mi intención hacer eso al propugnar la noción de una "experiencia –y en concreto una experiencia sublime– sin sujeto de la experiencia"; lo que, por lo demás, no pretende ser en absoluto un impulso para una epistemología alternativa. De ninguna manera discutiré que con frecuencia la experiencia sirve a la verdad, y que la razón asiste al empirista y a Gadamer –*bien étonnés de se trouver ensemble* [muy sorprendidos de encontrarse juntos]– en muchos casos. En el caso del empirista, la experiencia se manifiesta en la forma del experimento, en particular del experimento científico.[68] La experiencia

[67] Esto no representa un intento por separar nuevamente la dimensión de la estética de la de la verdad cognoscitiva, después de que Gadamer intentara anular la separación por medio de su noción de "la conciencia estética". El intento (sumamente laudable) de Gadamer, no obstante, presupone una frontera claramente definida, y es ésta la que me atrevo a cuestionar. En la historiografía puede vislumbrarse una fusión de las dimensiones de la verdad y de la estética, que impugna con éxito todas las intuiciones precipitadas sobre dicha frontera entre ambas dimensiones.

[68] El experimento científico es, desde luego, lo último para dominar la experiencia. Podemos coincidir con Bollnow: "Lo que impulsa la ciencia experimental es, más bien, la

dialéctica de Gadamer forma parte de la verdad sobre el ininterrumpido perfeccionamiento de nuestras ideas acerca de, por ejemplo, *Dos tratados sobre el gobierno civil* de John Locke desde su publicación. No tiene relevancia si este perfeccionamiento es el resultado de una lectura más meticulosa del propio texto o de la comprensión que ofrecieron las *applicatio* de Gadamer.[69] Si bien en este caso la experiencia sirve a la causa de la verdad, existe, además, otro tipo de experiencia que se niega a inclinarse humildemente ante la verdad como su único dios. A dicha experiencia, que es su propio dios, ya la conocimos como la "experiencia sublime".

Podemos dividir el mundo en los dos siguientes componentes: uno sobre el que poseemos conocimientos y el otro sobre el que aún no poseemos conocimientos o del que nuestras representaciones resulten insatisfactorias. Parecería inconcebible poder imaginarse una relación con el mundo que no pertenezca a una de esas dos categorías. Seré el primero en reconocer la plausibilidad de este punto de vista, mientras partamos del supuesto de que existe –o debería existir– siempre un sujeto de la experiencia y del conocimiento, y de que no puede haber experiencia o conocimiento sin que haya alguien que posea esta experiencia o este conocimiento. Debe haber siempre un sujeto de la experiencia y del conocimiento, cosa que Kant confirmó de manera categórica mediante su noción del yo trascendental: "Por ese yo, o por ese él, o por otra cosa que piense, no se representa más que un sujeto trascendental de los pensamientos = X, el cual sólo es conocido por los pensamientos que son sus predicados, del que nunca podremos tener separadamente el menor concepto; nos hallamos, pues, en un círculo del que no podremos salir, puesto que nos vemos obligados a reunirnos inmediatamente de la representación del 'yo', para llevar sobre él algún juicio".[70] Por eso, cada pensamiento (sea provocado por la experiencia, sea el resultado de un argumento *a priori*) va

---

investigación, y por razones de la claridad de los conceptos debemos distinguir estrictamente entre la experiencia y la investigación. En tanto que la experiencia, en el sentido que le atribuimos, está sujeta al capricho de la casualidad y de la suerte, y el ser humano desempeña un papel pasivo en esto, la investigación representa un acto humano consciente, que se lleva a cabo de manera metódica y deliberada, y que lo lleva a determinados resultados que pueden ser transmitidos a otros", *Cfr.* O. F. Bollnow, "Was ist Erfahrung?", en R. E. Vente (ed.), *Erfahrung und Erfahrungswissenschaft*, Stuttgart, 1974, pp. 22-23.

[69] A decir de Gadamer en *Verdad y método*, p. 379, la comprensión hermenéutica de un texto requiere asimismo una *subtilitas aplicandi*, que él define de la siguiente manera: "Sin embargo, nuestras consideraciones nos fuerzan a admitir que en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete".

[70] I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 404, A 346. Tr. de M. Fernández Núñez, en E. Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid, s. Ed., 1934, p. 38.

forzosamente acompañado de un sujeto que piensa de manera trascendental, cuya presencia es axiomática y al que atribuimos nuestros pensamientos tal como le atribuimos los predicados a un sujeto.

Con todo, la inevitabilidad de este postulado, sin duda, puede ser cuestionada, según demuestra un famoso enunciado de David Hume sobre la identidad personal:

> En lo que a mí respecta, siempre que penetro más íntimamente en lo que llamo mí mismo tropiezo en todo momento con una u otra percepción particular, sea de calor o frío, de luz o sombra, de amor u odio, de dolor o placer. Nunca puedo atraparme a mí mismo en ningún caso sin una percepción, y nunca puedo observar otra cosa que la percepción. Cuando mis percepciones son suprimidas durante algún tiempo: en un sueño profundo, por ejemplo, durante todo ese tiempo no me doy cuenta de mí mismo, y puede decirse que verdaderamente no existo. Y si todas mis percepciones fueran suprimidas por la muerte y ya no pudiera pensar, sentir, ver, amar u odiar tras la descomposición de mi cuerpo, mi yo resultaría completamente aniquilado, de modo que no puedo concebir qué más haga falta para convertirme en una perfecta nada.[71]

Esto significa que Kant y Hume coinciden en que cuando miramos el yo, fijamos la mirada en un vacío empírico; Kant planteó el axioma del yo trascendental a fin de dar coherencia a nuestra experiencia y a nuestro conocimiento; Hume, en cambio, dejó que su noción del yo, o de la identidad personal, cayera presa de su implacable escepticismo. A continuación tomaré más bien partido por la noción de Hume que por la de Kant, a reserva de que me refiero a un tipo específico de la experiencia, a saber: la experiencia sublime. No es mi intención decidirme por un lado o por otro en la discrepancia que existe entre Hume y Kant en torno a la identidad personal, o en las discusiones sobre las consecuencias de dicha discrepancia. Pasaré revista a la experiencia sublime en el contexto tanto del individuo como del colectivo, es decir, en la manera en que una cultura, una civilización o una época histórica se interpretan a sí mismas.

Empiezo por el ser humano individual y la asimetría que prevalece en el modo en que hablamos sobre, por un lado, el conocimiento, y, por el otro, nuestros estados de ánimo y sentimientos.[72] En la mayoría de los idiomas

[71] D. Hume, "Of personal identity", en J. Perry (comp.), *Personal identity*, Berkeley/ Londres, 1975, p.162. (Tr. de Félix Duque, en D. Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Ed. Orbis, 1984, t. I, p. 399).

[72] Para una explicación más detallada de la relación entre los estados de ánimo o sentimientos con la experiencia histórica, *cfr.* el cap. VII de este libro.

decimos que poseemos conocimientos, en tanto que decimos que estamos felices o infelices, alegres o cansados. El conocimiento constituye algo que poseemos, algo que podemos adquirir o perder, tal como podemos ganar o perder dinero en la bolsa de valores. Nuestro conocimiento se asemeja al barco de Otto Neurath, que permanece igual, aunque con el paso del tiempo han sido reemplazados la madera, los cabos y las velas. Buscamos adquirir conocimientos nuevos porque nos resultan indispensables para poder realizar nuestro cometido en la vida, al igual que podemos perder conocimientos cuando éstos han dejado de tener interés para nosotros. Por tanto, en el camino de la vida nos parecemos al capitán del barco de Neurath, quien toma continuamente decisiones sobre la construcción más adecuada de su barco para poder resistir cualquier eventualidad.

La situación es distinta al tratarse de nuestros estados de ánimo y sentimientos; éstos nos ocurren simplemente, no son nuestros del mismo modo que el conocimiento. Somos nuestros estados de ánimo y sentimientos y éstos se suceden al azar, lo que Hume expresa de una forma muy simpática: "Si hay alguna impresión que origine la idea del yo, esa impresión deberá seguir siendo invariablemente idéntica durante toda nuestra vida, pues se supone que el yo existe de ese modo. Pero no existe ninguna impresión que sea constante e invariable. Dolor y placer, tristeza y alegría, pasiones y sensaciones se suceden una tras otra, y nunca existen todas al mismo tiempo".[73] Los estados de ánimo y los sentimientos van y vienen a discreción, y, por lo común, nuestra voluntad no ejerce influencia sobre ellos ni los controla. Parecen tener vida propia y en sus ininterrumpidas metamorfosis no muestran mayor preocupación por nosotros. Nuestros estados de ánimo y sentimientos no nos pertenecen, sino que parece, más bien, que nosotros les pertenecemos. Precisamente por eso son nuestros estados de ánimo y sentimientos y no los poseemos, porque en la relación que hay entre nosotros y nuestros sentimientos existe una intimidad y una inmediatez, que falta por completo en la relación que mantenemos con el conocimiento que poseemos. No somos lo que poseemos; no somos nuestras casas o nuestras cuentas bancarias, pero sí somos nuestros estados de ánimo y sentimientos. Como somos nuestros estados de ánimo y sentimientos, nuestra identidad se pierde en ellos (tal como el terroncito de azúcar del capítulo II); es preciso interpretar esto de manera muy literal: en la medida en que podría atribuirse metafóricamente a la identidad de una persona un desplazamiento, éste se apartaría del centro uniforme y coherente de la identidad personal para acercarse a un cambio continuo y dispersivo

[73] Hume, "Of personal identity", p. 162. Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, p. 399.

de estados de ánimo y sentimientos. Si somos nuestros estados de ánimo y nuestros sentimientos –y absolutamente nada más–, no nos hace falta una identidad que los mantenga juntos, tal como lo hace el florero con las flores o el forro de un libro con las páginas.

La experiencia sublime está más cerca de los estados de ánimo y de los sentimientos que del conocimiento. Es, asimismo, más ontológica que epistemológica, y se deja definir antes en términos de lo que se es que de lo que se sabe o de cuáles conocimientos se posee. La experiencia sublime –e histórica– no tiene como propósito aumentar nuestros conocimientos, no tiene un objetivo, aunque es posible que la persona que la tenga experimente consecuencias que poseen el carácter de una elucidación de quién o qué se es, y para la cual el casi olvidado filósofo Karl Jaspers propuso la bonita noción de la *Existenzerhellung* [elucidación de la existencia]. Hemos de buscar los efectos de la experiencia sublime sobre todo en esta dirección, porque no tiene un sujeto estable de la experiencia; en el caso más extremo, la individualidad –que es el sujeto de la experiencia– incluso se pierde durante la experiencia sublime.

¿Cuál es la imagen que surge si miramos la experiencia a la luz de lo que acaba de señalarse en relación con nuestros estados de ánimo y sentimientos? Éstos se caracterizan por carecer de un contorno bien definido y por ser algo desdibujados, características que los distinguen notablemente de nuestras opiniones y convicciones, y, además, no tienen palabras, algo en lo que coinciden con la experiencia estética (y con la sublime). Esta comprobación resulta bastante trivial y obvia; incluso el lego en filosofía conoce el hecho de que uno puede quedarse sencillamente sin habla al contemplar determinada pintura o al escuchar las *Partitas* de Bach o su *Misa en si menor.* En una situación de esa índole solemos decir que "nos quedamos sin palabras". Sin embargo, esto no tiene relación alguna –al menos no en primera instancia– con la complejidad o con la belleza abrumadora de la pintura o de la música, ni sucede porque no se nos ocurriría la palabra adecuada o porque tendríamos la sensación de que en el vocabulario que manejamos para colores falta la palabra acertada para el de esa rosa en particular. Nuestro estupor no es "epistemológico" en el sentido de que nos sentimos obligados a adoptar una posición fuera del lenguaje y fuera del mundo y que al hacer esto nos perdemos en el trayecto del *semantic ascent*, sino que el problema consiste más bien, por formularlo en un modo paradójico, en que no existe problema alguno, porque "qué" y "quiénes" somos pasa a formar parte, por un tiempo y por completo, de nuestros estados de ánimo y sentimientos, es decir, de la experiencia estética o sublime. Somos el sentimiento o la experiencia; el problema de qué puede o debe decirse sobre el sentimiento o sobre la experiencia resulta, por

tanto, tan absurdo como preguntarle a una piedra cómo se siente ser piedra. El problema de expresar en palabras un estado de ánimo o una experiencia estética o sublime sólo surge después de volver (más o menos) a nuestro yo "normal", esto es, a la persona con determinado nombre, una historia, una profesión, etcétera, pero en ese momento dicho problema ya habrá adoptado una forma esencialmente distinta, pues la pregunta ahora es qué significa para esta persona tener, o haber tenido, semejante sentimiento o experiencia. Y esta pregunta difiere de la que hubiéramos querido plantear: formulamos una pregunta sobre nuestros sentimientos y experiencias; y la respuesta que recibimos (si es que la recibimos) nos dice qué significa para determinada persona de tal y tal nombre, historia, etcétera, tener determinado sentimiento o determinada experiencia. El énfasis se traslada de la experiencia a la cuestión de cómo vincularla con determinada persona. En suma, nuestro problema tiene su origen en el hecho de que las experiencias estéticas o sublimes, los sentimientos y los estados de ánimo representan experiencias sin sujeto, en tanto que los enunciados útiles sobre su naturaleza reflejarán cuál es el significado de dichas experiencias para determinado sujeto.

Si tenemos que expresar un estado de ánimo o un sentimiento, o nuestra experiencia estética o sublime de una obra de arte, nuestro estupor, por eso, no es epistemológico, sino ontológico. El problema no consiste en cuáles palabras utilizar para hacer justicia a nuestra forma de experimentar el mundo –eso constituye un problema epistemológico– sino en que, por un tiempo, deja de haber alguien que pueda decir algo, dado que en ese lapso la experiencia es lo único que hay. Cuando al contemplar o al escuchar una gran obra de arte, o al experimentar una experiencia sublime, nos quedamos sin habla, la explicación de ello es que en tal momento no hay nadie para decir algo. ¿Quién, cuál ser sería capaz de hablar? En todo caso, si hubiera tal entidad en alguna parte de ese trayecto que va de mi yo "normal" a esa experiencia, ¿qué más podría ser que la experiencia en sí?, ¿acaso las experiencias pueden hablar? Tal vez los poetas verdaderamente grandes posean el talento de "hacer que hable la experiencia" y de prestar su voz a la experiencia que ellos son o con la cual se identifican lo más posible. Y el reto es, nuevamente, más bien de carácter ontológico que epistemológico. Los poetas deben sacudirse sus identidades anteriores y convertirse en una experiencia: "en una experiencia sin sujeto de la experiencia".

Lo anterior no es fácil ni agradable y de ninguna manera puede aprenderse.[74] No resulta fácil, porque se debe poseer el talento (probablemente

[74] Bollnow señala al respecto: "Las experiencias que se tienen son siempre experiencias dolorosas, son siempre desagradables. Las experiencias agradables no existen, constituirían

innato) de saberse convertir en exactamente esta experiencia. Demanda el don de la disociación, de ser capaz de quitarse temporalmente todo lo que se considera significativo para sí mismo y para su propia identidad. No debe sorprender que lo sublime –que se encuentra tan cerca de esta experiencia– sea siempre la consecuencia de un acto de disociación. No es agradable, porque la disociación representa una de las cosas más contranaturales que puedan pedirse de los seres humanos. El arte de ser hombre consiste en gran medida en el arte de la asociación. Nuestra identidad, las representaciones que hacemos del mundo y de toda la historia, la propia historiografía, son productos de la asociación. Permítasele al espíritu humano quedarse solo un momento, e inmediatamente empezará a asociar; le es tan natural como lo es a una piedra obedecer a la fuerza de la gravedad. La asociación es la gran ley del espíritu humano, algo que ya sabían muy bien los filósofos ingleses del siglo XVIII y sus discípulos franceses desde De Condillac hasta los *idéologues*. En parte es por eso que las matemáticas resultan tan difíciles para la mayoría de nosotros: no sólo porque requieren una inteligencia suprema, sino también porque es tan contranatural disociar todo contenido material de nuestro pensamiento a fin de alcanzar la abstracción matemática pura. La notable afinidad entre las matemáticas y la poesía hace que pueda hablarse de la "poesía de las matemáticas", y, asimismo, que algunos poetas (por ejemplo, Mallarmé) sean caracterizados como "matemáticos del lenguaje".

La disociación no sólo resulta desagradable por ser completamente contranatural, sino también porque constituye un anuncio, un presagio de la muerte. De cierta forma, ésta representa el *ne plus ultra* de la disociación; volvemos al polvo. Recuérdese otra vez las palabras de Hume: "Cuando mis percepciones son suprimidas durante algún tiempo: en un sueño profundo, por ejemplo, durante todo ese tiempo no me doy cuenta de mí mismo, y puede decirse que verdaderamente no existo. Y si todas mis percepciones fueran suprimidas por la muerte y ya no pudiera pensar, sentir, ver, amar u odiar tras la descomposición de mi cuerpo, mi yo resultaría completamente aniquilado, de modo que no puedo concebir qué más haga falta para convertirme en una perfecta nada". En este preciso momento, la disociación resiste la fuerza de gravedad de la ley de la asociación y nuestra identidad se sumerge por un tiempo en una experiencia sin sujeto; aunque es cierto que esta pérdida del yo puede compensarse por la intensidad extrema de la experiencia. En tales momentos nos morimos un poco, porque todo lo que somos queda reducido

---

una *contradictio in adjecto*. Esta afirmación, tal vez, suene como una crítica muy testaruda, pero sólo, cuando por el desgaste de la palabra uno se ha vuelto obtuso". *Cfr.* Bollnow, "Was ist Erfahrung?", p. 20.

exclusivamente a esta sensación o experiencia. Por eso, no debe sorprendernos que los teóricos de lo sublime hayan relacionado muchas veces la experiencia sublime con la muerte, como lo hizo, por ejemplo, Burke:

> Todo lo que resulta adecuado para despertar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime [...] la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte. Lo que hace de ordinario que el dolor sea más doloroso, si esto puede decirse, es que se considera como un emisario del rey de los terrores.[75]

Asimismo, escritores franceses tales como Georges Bataille y Maurice Blanchot señalaron que el dolor insoportable, "un dolor mortal", que excluye la posibilidad de sentir otra cosa que no sea el dolor o pensar en otra cosa, es la máxima experiencia.[76] Y también en tales casos, si sólo existe la experiencia del dolor, se trata de una experiencia sin sujeto de la experiencia.

Muchos lectores mirarán con recelo la noción de la experiencia sin sujeto de la experiencia, pues debe haber siempre alguien a quien atribuirle la experiencia; ¿acaso las experiencias se asemejan a las hojas del otoño, arrancadas de los árboles por una tormenta y que revolotean todas revueltas

[75] E. Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, trad. al neerlandés de W. E. Krul, Groningen, 2004, cap. I-7, pp. 92-93. Para afirmaciones similares, véase cap. II-6, cap. IV-3 y IV-7. (Tr. al español de la cita de Menene Gras Balaguer, en Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y de lo bello*, Madrid, Ed. Tecnos, 1987, p. 29).

[76] *Cfr.* M. Jay, *Songs of experience. Modern American and European variations on a universal theme*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 2005, p. 374: "Al igual que Montaigne, aunque sin el equilibrio personal que caracterizaba a éste su gran precursor, Bataille sabía muy bien que sólo en la muerte se llegaba al límite de la experiencia, que no podía ser incorporado en la vida, y, a la vez, constituía el momento más intenso, extático y profundo". La "experiencia interior" de Bataille se aproxima mucho a mi experiencia estética, la experiencia sin un sujeto de la experiencia. A continuación, Jay cita de la *Experiencia interior* de Bataille (1943): "Con el término 'experiencia interior' me refiero a aquella que suele llamarse experiencia mística: los estados de éxtasis, fascinación, o al menos de emoción meditada. Pero no estoy pensando tanto en la experiencia confesional, a la que se debía seguir hasta el momento, sino más bien en la experiencia dejada al descubierto, libre de ataduras, e, incluso, de un origen y de cualquier confesión. Por eso no me agrada la palabra mística [...] Lo que caracteriza una experiencia tal, que no es el resultado de una revelación –en el que no se revela nada tampoco, sino lo desconocido– es que nunca anuncia algo reconfortante". Muy a propósito, en este contexto, es el fragmento que Jay, en *Songs of experience*, p. 376, cita del ensayo de Rebecca Comay sobre Bataille: "Experiencia –la experiencia perdida– no es sino la experiencia de la pérdida".

sin recuerdo alguno de su origen? Quisiera comentar al respecto las dos cosas siguientes: en el caso de los individuos, el problema se resuelve si la noción se entiende en el sentido liminal. Normalmente, el sujeto será un sujeto de la experiencia, pero es posible que vaya perdiendo, paulatinamente, todo contenido, hasta que termine por faltar casi por completo en la experiencia. Esto es la experiencia sublime, aunque de ahí se deduciría que la experiencia sublime pura sólo pudiera abordarse de modo asintomático. Para una época o una civilización, en cambio, la experiencia sin sujeto de la experiencia se topará con menos dificultades (porque en ese caso la experiencia sublime pura representa una posibilidad, o, incluso, es la que se espera que se presente); ya pasamos revista a estas opciones al inicio de este capítulo. La diferencia radica en que cabe decir muy bien que una época o una civilización no es otra cosa sino ese tipo de experiencias. Las épocas o las civilizaciones no representan primordialmente entidades autónomas de la misma forma que los individuos, a quienes les atribuimos determinados estados de ánimo, sentimientos o experiencias. Ellas son estos estados de ánimo, sentimientos y experiencias –y nada más que eso– de modo que para ellas es normal, lo que para los individuos resulta liminal.

En este contexto es útil diferenciar entre dos tipos de identidad: uno característico para los individuos, y otro que le atribuimos a las épocas o a las civilizaciones. Como la identidad de los individuos denota una cohesión y una estabilidad que faltan al tratarse de las épocas o civilizaciones, las distintas partes de la identidad de un individuo están vinculadas de manera relativamente estrecha; todas parecen mantener una relación sólida con esa persona y con quién es ésta. La identidad de una persona no cambia tan fácilmente; por algo, en el lenguaje coloquial las nociones de identidad y carácter son consideradas casi sinónimas. ¡Qué distinto es la situación al tratarse de épocas y civilizaciones! Éstas están sujetas a una gran inestabilidad y a cambios ininterrumpidos, aunque al mismo tiempo poseen una estabilidad que no tiene su *analogón* en el individuo; en ocasiones, una identidad puede desaparecer por completo del escenario para reaparecer cientos o miles de años más tarde; piénsese en el "renacimiento" de la Antigüedad durante el Renacimiento; o en Polonia desde los tratados de partición firmados por Rusia, el imperio austro-húngaro y Prusia en 1772, 1793 y 1795; en el retorno triunfal de todos los sentimientos nacionalistas en los Balcanes y en la anterior Unión Soviética, reprimidos implacablemente por decenas de años. Por otra parte, ¿dónde quedó Egipto desde la dinastía ptolemaica de 30 antes de Cristo, dónde está la continuidad o la discontinuidad de la Roma imperial y papal, el primer imperio alemán (843-1804) o el segundo, que surgió en 1870? ¿Y cuál es la relación entre la India de antes de la llegada de Dupleix y Clive en

el siglo XVIII y la India actual? Estas preguntas pueden responderse de muchas maneras diferentes, y para cada punto de vista existen buenos argumentos.

Podrían distinguirse dos "estados de agregación de la identidad": uno para los individuos y otro para las entidades extrañas e inasibles de las que profesionalmente se ocupa el historiador; el primero puede compararse con la materia sólida, el segundo es "gaseoso". La diferencia entre ambos estados recuerda fuertemente la discrepancia entre Kant y Hume en relación con la identidad personal. En el primer estado de agregación se registra un yo trascendental –el yo sin contenido empírico– en torno al cual se construye la identidad de un individuo de manera sólida y coherente. En el segundo estado existe un flujo incesantemente cambiante de estados de ánimo, sentimientos y experiencias pasajeros, pero falta el sujeto trascendental para estructurarlos y plasmarlos en un conjunto consistente. En este segundo estado se trata, obviamente, de estados de ánimo, sentimientos y experiencias sin sujeto de la experiencia.

Debemos evitar la estrategia reduccionista de suponer, sin tener prueba de ello, que este sujeto de la experiencia esté presente en la gente del propio pasado o en el historiador. En lo que respecta a la primera opción: estas experiencias son descendientes del respetable linaje de los efectos no intencionados de la actuación humana intencional; su fuente y su origen se encuentran en la interacción entre la gente, no en la gente en sí. Estrictamente hablando, éstas no son las experiencias de los individuos, sino que la situación es al revés: los individuos pueden ser un exponente de esos estados de ánimo, sentimientos y experiencias, que poseen cada uno su propia autonomía. En lo que respecta a la segunda opción: se inventó una hipóstasis del tipo del "espíritu objetivo" de Hegel a fin de dotar dichos estados de ánimo, sentimientos y experiencias de un sujeto de la experiencia mediante el cual –haciendo eco de las palabras de Gadamer– el yo trascendental del historiador es absorbido en una fusión de horizontes mutua. Los mecanismos de la empatía histórica que se necesitan para esto, se han definido de muchas maneras por los filósofos de la historia, pero ello no nos interesa ahora. Lo importante es que las teorías sobre el espíritu objetivo fueron elaboradas para mostrar la factibilidad del conocimiento histórico. Todas tienen el mismo defecto, a saber, el rechazo a reconocer que aquel espíritu objetivo (en muchos casos, sin lugar a dudas, una noción muy útil e incluso indispensable) forma una amalgama de estados de ánimo, sentimientos y experiencias que cambia sin cesar; no es nada más que eso. Aquí nos encontramos con los estados de ánimo en su desnudez, por decirlo de algún modo, sin el "taparrabos" de un yo trascendental (como sea que se describa la naturaleza de este taparrabos). Aquí nos topamos con el pasado en su sublimidad.

Sui generis lo sublime no puede enseñarnos verdades sobre el pasado (sobre otras cosas tampoco), ya que desde la perspectiva de la verdad cognoscitiva, la experiencia sublime es impensable; por tanto, no representa un fruto en el árbol de nuestro conocimiento del mundo. La experiencia sublime existe en un universo situado fuera del de la verdad y de la falsedad. No tiene sentido intentar traducir la experiencia sublime del pasado a enunciados verdaderos o falsos sobre el pasado. Vimos en Burckhardt que la experiencia sublime puede considerarse un comentario tácito a los logros alcanzados en el terreno de la historiografía profesional. Y es, verdaderamente, un comentario tácito, que no permite su traducción a una interacción útil entre la experiencia sublime y el conocimiento histórico. No tiene nada que decirle a dicho conocimiento, ni añadirle nada, pero en su calidad de comentario (desde la perspectiva meta, propia de los comentarios) cabe sostener que la experiencia histórica tiene, de hecho, la última palabra (y muchas veces también la "primera") y que de este modo resulta superior.

De nuevo un alegato en pro de una representación romántica de nuestra relación con el pasado; una representación que busca nuestro contacto con el pasado en los estados de ánimo, los sentimientos y las experiencias del pasado. En esto, la representación del asunto tal como se presentó aquí, difiere del racionalismo ilustrado característico de la teoría actual y sus abstracciones que tanto han dominado nuestro pensamiento histórico en las décadas precedentes. Si bien es cierto que esta representación puede interpretarse, al menos, como una rectificación de las pretensiones de las teorías hermenéuticas, estructuralistas y postestructuralistas, tropológicas y narrativistas de la historia sobre la representación y el significado de nuestro pasado, pretende, además, ir más allá de esto y encierra una recomendación para que seamos receptivos a lo que resulta inasible y misterioso desde la perspectiva de la práctica histórica profesional; en particular, a la dimensión de la esperanza, la desesperación, la desgracia, la alegría y la miseria, en fin, todos los estados de ánimo de los que está impregnada toda experiencia histórica. Y es que éstos representan lo que podría llamarse el color, el olor, el timbre o el sonido del pasado.

Con todo lo anterior en mente podemos comprender qué fue lo que falló en el caso de Gadamer. Hemos de admirarlo porque, haciéndose eco del pensamiento de Heidegger, sustituyó la epistemología por la ontología, pero al aplicar esto a su teoría estética y a su hermenéutica, no fue lo suficientemente consistente: a la mitad de camino de la consecución de su objetivo, se detuvo. En ninguna parte Gadamer sugiere la posibilidad de una experiencia sin sujeto de la experiencia, por lo que la presencia de un sujeto trascendental de la experiencia sigue siendo una presuposición en todos sus escritos. Esto quiere

decir que en su hermenéutica, el verdadero motor de su maquinaria epistemológica se mantiene intacto (a saber: el sujeto trascendental). Su posición, después de todo, no difiere tanto de la de Dilthey (o de Ranke). Tal como sugiere el tono tranquilo y pacificador de su prosa, en ningún lado causa la impresión de sentirse insatisfecho con la práctica histórica actual ni parecen provenir de allí indicaciones para la práctica histórica. Por lo visto, la célebre frase de Alexander Pope de "Sea lo que fuere, está bien" resulta aplicable tanto al conservadurismo cósmico de Pope, como a la hermenéutica de Gadamer. Es cierto, no existe un conflicto abierto entre la hermenéutica gadameriana y las ambiciones epistemológicas y trascendentalistas de la práctica histórica actual. Pues pese a su intento por rehabilitar la experiencia y la verdad estéticas, el autor de *Verdad y método* volvió a reducir dicho intento a la respetable pero insulsa búsqueda de la verdad epistemológica, que en sus momentos más audaces había condenado con severidad en Ranke y en Dilthey.

Lo explicación de esto es que Gadamer nunca contempló la posibilidad de desvincular la experiencia de la verdad. Mientras sigamos siendo fieles a la verdad y sigamos recurriendo a la noción de la verdad, la experiencia tendrá que conformarse con su papel de sirvienta humilde y obediente. Todos los demonios trascendentalistas que Gadamer (junto con Heidegger) pretendía exorcizar, tarde o temprano volverán triunfantes. Así y todo, hemos de evitar que la experiencia sea degradada a ser la sirvienta de la verdad, o al menos, lo anterior no representa en absoluto como yo me imagino los encuentros sublimes con el pasado. La experiencia sublime reina soberanamente en su propio territorio sin que sea supeditada a la legislación epistemológica de la verdad (la experiencia a secas sí lo es en su expresión más trivial, el experimento). Por esta razón carece de sentido buscar "la verdad" de la experiencia sublime, o lo que podría o debería validar o invalidar la experiencia, y, en particular, la histórica. Esta afirmación no es tan extraña como pareciera a simple vista, por lo siguiente: en primer lugar, incluso al tratarse de las variantes más triviales de la experiencia, resulta inútil preguntarse si una experiencia es verdadera o falsa. Las preguntas en torno a la verdad y la falsedad sólo surgen cuando preguntamos si la experiencia se describió adecuadamente y, acaso, si lo que la experiencia ofrece, coincide con el mundo tal como es. Todo ello no está libre de problemas y requiere que distingamos distintos niveles. Suponiendo que alguien ofrezca una descripción adecuada de la fatamorgana de una oasis, que vio durante un recorrido por el desierto; la descripción en cuestión es adecuada, o "verdadera", en tanto que calificaremos la experiencia en sí antes como un "espejismo" que como "falso", porque utilizamos "verdadero" y "falso" en relación con el lenguaje y no con las experiencias. Las experiencias son sencillamente lo que son y *sui generis* no pueden ser "verdaderas" o "falsas".

Sin importar lo que se decida sobre la verdad o la falsedad de una experiencia de esa índole, resulta inútil en sí preguntar por la verdad en la experiencia histórica. Piénsese en las experiencias históricas de autores tales como Guicciardini, Maquiavelo, Tocqueville y Burckhardt. Es inútil preguntar si su experiencia del pasado en cuanto a una historia de pérdida, es verdadera o falsa; sólo a una persona estrecha de miras (del tipo Behan McCullagh) se le podría ocurrir ingenuamente tratar de tal modo los textos de los historiadores arriba mencionados. No tiene ningún sentido analizar la conciencia histórica con criterios de verdad y falsedad; la relación entre la verdad y los criterios de la verdad parece más bien invertida de manera peculiar; la experiencia del pasado, plasmada en los escritos de dichos autores, es antes determinante para los criterios de la verdad, a que pudiera ser sometida a ellos. Gracias a dichos autores surgió una nueva conciencia histórica, y en la estela de ésta, una nueva práctica histórica. Buena parte de lo que antes se consideraba "la verdad histórica" fue cubierta con el velo de la oscuridad y una nueva era se anunció en la historia de la historiografía. La experiencia histórica es, por eso, una especie de "de-saber" del pasado, que antes bien "va a contrapelo de la verdad" que coincide con su movimiento. Un nuevo universo de la "verdad histórica" puede nacer de aquí.

Antes de pecar del mismo optimismo cuasi rankeano del que Gadamer acusó a Dilthey (y que yo le achaqué, a su vez, a Gadamer) al introducir aquí la noción de un "nuevo universo de la verdad histórica", me apresuro a señalar que la relación existente entre la experiencia histórica y el lenguaje no se caracteriza por ser semántica, sino estrictamente causal. El alcance de esta comprobación quedará claro al afirmar algo parecido sobre la experiencia epistemológica por excelencia, a saber: el experimento científico. Huelga decir que el experimento científico posee siempre un significado, es decir, un significado que deja expresarse en la terminología de la teoría científica que el experimento pretende someter a prueba. Si la relación entre la experiencia y el lenguaje fuese exclusivamente causal, la ciencia –y, además, buena parte de nuestra comunicación cotidiana– sería imposible.

En el caso de la experiencia histórica, la situación es otra. Cognoscitivamente hablando, la experiencia histórica no significa nada, y desde un punto de vista cognoscitivo, no tiene razón de ser; tan sólo por este motivo no se le puede citar ante los tribunales de la verdad epistemológica. Aunque las palabras "verdadero" y "falso" tienen tan poca relación con la experiencia histórica como las palabras "verde", "dormir" y "furioso" con la noción de "idea", una experiencia histórica sí puede ocasionar que un historiador mire el pasado de una manera nueva, del mismo modo que un disparo puede ocasionar que miremos en dirección de él; sin embargo, no existe más que esta

relación causal modesta. Tal como vimos en Huizinga y en lo que hizo con su experiencia histórica al escribir el *Otoño de la Edad Media*, no existen reglas o esquemas epistemológicos para vincular la experiencia histórica al lenguaje o a la verdad históricos.[77] Del mismo modo que hace falta el talento del poeta para "hacer que hable la experiencia", la propia experiencia carece de un significado que espera en silencio a que llegue la voz del poeta; en el caso de la historia no es diferente. De Guicciardini, Tocqueville, Michelet, Burckhardt y Huizinga puede afirmarse que fueron los grandes "poetas de la historiografía", porque consiguieron dotar de una voz su experiencia sublime del pasado. Tenemos sobradas razones para lamentar que los historiadores contemporáneos hayan dejado a los sociólogos (como Bauman), a los novelistas (por ejemplo, Coetzee) y a los comentaristas políticos (piénsese en Fukuyama) expresar la experiencia del pasado.[78]

Es evidente que la historia efectual de Gadamer no puede dar cabida a tal relación estrictamente causal entre la experiencia, en concreto, la de lectura, y el lenguaje, puesto que la lectura de textos se contextualiza siempre en aquella relación significativa entre la lectura anterior y posterior de los textos. El propio Gadamer no deja lugar a dudas al respecto: la tercera sección de *Verdad y método,* intitulada "El lenguaje como hilo conductor del giro ontológico de la hermenéutica", está enfocada a realizar el desplazamiento heideggeriano de la epistemología a la ontología, aunque, tal como el título indica, el lenguaje debe ser nuestra guía en esto. Aquí Gadamer se revela como un lingüista trascendental al igual que Derrida y Rorty, y subraya que tanto la experiencia como el *Verstehen* [la comprensión histórica] constituyen

[77] La causalidad constituye una categoría ontológica en la medida en que las causas y sus consecuencias forman parte del inventario del mundo. En mi descripción de la experiencia histórica sublime, reduje la experiencia, incluso, a una categoría exclusivamente ontológica al eliminar todas las connotaciones epistemológicas y sostener que esto es lo que queda de nosotros –en cuanto objetos en este mundo– cuando lo sublime de la experiencia nos ha encerrado por completo en la propia experiencia. A medida que pueda decirse sobre la experiencia histórica que ocasiona el inicio de un relato histórico, resulta ser, por tanto, una categoría ontológica. *Cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, pp. 137-138.

[78] La historiografía actual puede situarse a lo largo de los ejes de, por un lado, la historiografía moderna, y, por el otro, de lo que es nuevo y que está de moda. En la historiografía moderna, los historiadores pasan revista a una nación, las clases sociales, las ideas, etcétera. Esta historiografía no tiene nada de malo y tal cosa se necesitará siempre. Preocupante es la clase de historiografía que pretende formar la vanguardia de la disciplina. El afán por descubrir nuevas dimensiones de la investigación histórica ha impulsado a estos historiadores pretensiosos de seguir exactamente el rumbo equivocado, no descubriendo lo nuevo en lo que es importante, sino en lo que siempre ha quedado fuera de consideración por ser a todas luces tan irrelevante. Con demasiada frecuencia, el culto a lo nuevo resulta un culto a lo insignificante.

fenómenos en esencia lingüísticos. Y cada vez nos topamos con la convicción de Gadamer (inspirada también en Heidegger) de que: "[...] la esencia de la tradición se caracterice por su 'lingüisticidad' [...]".[79] En la medida que el historiador interpreta textos, es posible estar de acuerdo con él, pero cuando a continuación plantea que "no sólo las fuentes llegan a nosotros como textos, sino que la realidad histórica misma es un texto que pide ser comprendido",[80] es obvio que se trata de una afirmación completamente epistemológica. El ataque a la epistemología en nombre de la ontología se ha convertido aquí en un regreso a la primera, en el que se representa el lenguaje como la condición trascendental para la comprensión hermenéutica. El texto, el lenguaje y, en particular, la historia efectual,[81] adquieren el carácter de un nuevo conjunto de categorías trascendentales para la experiencia y la comprensión históricas; Gadamer lo reconoce abiertamente: "No es que la experiencia ocurra en principio sin palabras y se convierta secundariamente en objeto de reflexión en virtud de la designación, por ejemplo, subsumiéndose en la generalidad de la palabra. Al contrario, es parte de la propia experiencia el buscar y el encontrar las palabras que la expresen".[82] Dicho de otro modo, no existe una experiencia prelingüística o preverbal y toda experiencia se estructura por medio del lenguaje, lo que tiene como consecuencia que una experiencia inmediata del pasado resulte imposible.[83] Esto significa que Gadamer no

[79] Gadamer, *Verdad y método*, p. 468.

[80] Gadamer, *Verdad y método*, p. 254.

[81] Debe llamarnos la atención que la historia efectual de Gadamer cumple una función en su hermenéutica que es idéntica a, por ejemplo, la de las categorías en el trascendentalismo de Kant. En ambos casos, se trata de una estructura *a priori*, que es la condición para la posibilidad del conocimiento y a la vez impide un contacto directo e inmediato con lo que nos es dado en la experiencia. De ahí que la historia efectual constituye la condición trascendental de Gadamer para la posibilidad de toda comprensión histórica. Las nociones gadamerianas de *Überlieferung* (tradición) e historia efectual resultan, al igual que las categorías kantianas, principios vacíos y formales que guían la experiencia y el conocimiento. Tendemos a olvidar esto, porque el término de historia efectual suena tranquilizadoramente antitrascendentalista y sugiere que todas los esquemas son asimilados en la plenitud de la historia. Entonces, nuestro sentido crítico está dormido, pues tal como la noción de la longitud no posee longitud, la noción de la historia efectual se encuentra fuera de la historia. Pese al hecho de que ambas nociones parecen remitir a un contenido histórico empírico o parecen estar llenas de él, la tradición y la historia efectual son estrictamente formales en el sentido de que tienen tan poca afinidad con un contenido específico o con el otro como las categorías kantianas.

[82] Gadamer, *Verdad y método*, p. 501. Desafortunadamente, Gadamer no nos cuenta cómo lo consigue la experiencia.

[83] Esto recuerda fuertemente la célebre frase de Rorty que reza: "El lenguaje va hasta el fondo", mediante la cual, en el debate que sostuvo con Thomas Nagel, expresó su variante del trascendentalismo lingüístico.

sólo abraza el trascendentalismo sino incluso un trascendentalismo lingüístico (que es para la experiencia precisamente la variante más temible del trascendentalismo). La tercera parte de *Verdad y método*, incluso, está basada explícitamente en "la comprensión fundamental de que el lenguaje representa tanto el objeto de la comprensión histórica como también el medio por el que ésta se efecúa.[84] En tanto que en los años sesenta Gadamer todavía fue consciente de que la experiencia es capaz de problematizar la dominación del lenguaje, esa conciencia desapareció por completo en sus escritos posteriores. Por ejemplo, cuando hizo un comentario (en 1985) sobre "Los límites del lenguaje", no tuvo en mente la experiencia, sino nuestra incapacidad de encontrar las palabras adecuadas para lo que deseamos expresar: "Finalmente habrá que señalar el más profundo de los problemas, es decir, el que los límites del lenguaje son esencialmente innatos [...] Es la conciencia que toda persona siente en cada momento que habla, cuando está buscando la palabra adecuada –es aquella que los demás entienden– pero que al mismo tiempo no atina completamente".[85] Para Gadamer, los límites del lenguaje son límites lingüísticos, por decirlo de algún modo, hechos de lenguaje y que, por tanto, pertenecen al mundo del lenguaje. Y si intentamos vislumbrar lo que hay detrás del lenguaje, nos topamos con un muro lingüístico. En última instancia, el mundo, y en concreto el histórico, consiste, para Gadamer, en un texto, y la apertura para la plenitud existencial del mundo que encontramos en *Ser y tiempo* de Heidegger queda reducida a la lectura y a la comprensión del lenguaje. Recuérdese la famosa pulla en la que Odo Marquard dijo que Gadamer reemplazó el "ser para la muerte" por el "ser para el texto".[86]

Así y todo, Gadamer reconoce la existencia de dichos límites lingüísticos. A diferencia de Rorty, está dispuesto a admitir que no siempre "el lenguaje va hasta el fondo", y que no existe siempre la congruencia completa del lenguaje y la experiencia, sugerida en las representaciones davidsoniana y rortyana del lenguaje. Si no, ¿cómo deberíamos interpretar el reconocimiento de Gadamer de que exista algo así como "la insuficiencia de las palabras utilizadas", su fórmula de "los problemas de los límites del lenguaje" y su reconocimiento de que esto representa, precisamente, "el más grave de todos

[84] Grondin, *Philosophy of Gadamer*, p. 125.

[85] H.-G. Gadamer, "Grenzen der Sprache", en *Gesammelte Werke*, 10 tomos, Tubinga, 1999, t. VIII (Ästhetik und Poetik I"), p. 361.

[86] Cuando replicó a la crítica de Marquard, Gadamer recalcó lo profundo que el lenguaje penetra en la existencia humana, evitando a la vez el reconocimiento de un "fuera del texto". *Cfr.* H.-G. Gadamer, "Rhetorik, Hermeneutik und Ideoloie-kritik", en *idem*, *Gesammelte Werken*, 10 tomos, Tubinga, 1993, t. II ("Hermeneutik II"), p. 233.

los problemas mencionados"? A fin de cuentas, Gadamer también llega a la comprensión davidsoniana y rortyana (y wittgensteiniana) de que los límites del lenguaje constituyen también los límites de nuestro mundo.

Gadamer no se dio cuenta probablemente de que el propio lenguaje posee la capacidad de trascender sus límites y alcanzar él mismo lo sublime, lo que podría explicar su afirmación de que nunca podremos pasar el muro lingüístico. No obstante, Burke no dudó (en 1757) en atribuir esta facultad al lenguaje; más aún, sostuvo que el lenguaje fue más exitoso en efectuar lo sublime que la pintura. La razón es que el lenguaje posee mayor autonomía frente al mundo que la pintura, tal como precisa Burke:

> [...] ya que la experiencia nos dice que la elocuencia y la poesía son tan capaces, e incluso mucho más capaces, de causar impresiones profundas y vivaces como cualquier otro arte, e incluso más que la misma naturaleza en muchos casos. Y esto se desprende fundamentalmente de estas tres causas [...] En la pintura, podemos representar la figura que nos plazca; pero nunca podemos darle aquellos toques de urgencia que pueda recibir de las palabras. Para representar un ángel en un cuadro, sólo se puede dibujar un hombre joven alado; pero, ¿qué pintura puede expresar algo tan grande como la adición de una palabra, "el ángel del Señor"? Es verdad, no tengo aquí una idea clara; pero estas palabras afectan a la mente más que la imagen sensible; que es todo lo que yo buscaba. Un retrato de Príamo arrastrado al pie del altar, y asesinado allí, si estuviera bien realizado sería indudablemente muy conmovedor, pero hay circunstancias muy agravantes que nunca se podrían pintar: "manchando con su sangre los fuegos que él mismo había consagrado.[87]

Esto significa que el propio lenguaje puede ser fuente de lo sublime; el lenguaje es capaz de trascender sus límites. En tales casos, lo sublime –y donde lo sublime trasciende los límites del lenguaje– no constituye una realidad que antecede a todo lenguaje, no es una variante del *noumenon* kantiano, sino que, en cambio, es algo "indecible" , que presupone el lenguaje y lo decible a fin de ser un "indecible" sublime de verdad. No se encuentra antes del lenguaje, sino más allá de él. El lenguaje produce su propia sublimidad.

Un ejemplo aun mejor resulta la triada lacaniana de lo simbólico, lo imaginario y lo real, en la que lo real es el producto del orden simbólico –esto es, del lenguaje– pero, al mismo tiempo, "el irremediable e intratable 'lado exterior' del lenguaje; el objetivo que retrocede indefinidamente hacia el que tiende la cadena significadora; el punto de desaparición de lo simbólico y de lo imaginario por igual. Como consecuencia de este punto

[87] Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y de lo bello*, pp. 129-130.

de vista, en el pensamiento de Lacan lo real casi significa lo 'indecible' o lo 'imposible' ".[88] Con calma, tranquilidad y seguridad nos desplazamos por el orden simbólico con la plena confianza de que nunca perderemos nada allí, dado que en la realidad existe un equivalente para todo lo que decimos, y viceversa. El lenguaje constituye el confiable "espejo de la naturaleza" al que Rorty aludió con su famoso libro. Con todo, de repente nos topamos con palabras como "el ángel del Señor" de Burke o con los versos que él cita de Virgilio y de Milton, y es cuando nos damos cuenta de que algo falla en la relación entre el espejo, la imagen reflejada y lo que el espejo refleja. En tales momentos somos receptivos a la experiencia sublime y necesitamos el lenguaje para poder ser receptivos (o lo necesita la práctica histórica profesional para la experiencia histórica sublime). Sólo el lenguaje es capaz de llevarnos a un estadio donde podemos ver lo que perdimos al entrar en el orden simbólico y al conformarnos con los sustitutos que ofrece para lo real. Sin lenguaje no hay pérdida; pero tampoco una experiencia sublime.

Llama la atención lo mucho que Gadamer se acercó a esta experiencia histórica. Con su argumentación sobre los límites del lenguaje, en realidad eliminó todos los verdaderos obstáculos entre su posición y la mía. Es, de hecho, sólo una palabra –lo sublime– lo que separa nuestras posiciones.

CONCLUSIÓN

Existe una pintura, que lleva por título *El bibliotecario*, en la que Giuseppe Arcimboldo, artista del siglo XVI, aplica un método que le dio fama en las cortes del continente europeo; sobre todo en la corte del monarca más excéntrico de la época, el emperador Rodolfo II de Habsburgo.[89] Arcimboldo pinta el rostro humano formado de plantas, verduras, hojas o seres vivos, como por ejemplo, peces o mejillones, con lo que produjo un efecto *unheimlich* [siniestro], en el verdadero sentido* de la palabra, ya que sus pinturas sugieren que estamos hechos de materiales muy diferentes de la carne humana de siempre. Como si otro orden, que solemos considerar ajeno, hubiera tomado control de nosotros, o algo aun peor, pues nadie puede pasar por alto la sugerencia

[88] M. Bowie, "Jacques Lacan", en J. Sturrock (ed.), *Structuralism and since. From Lévi-Strauss to Derrida*, Oxford, 1979, p. 134.

[89] Para una descripción de Arcimboldo y sus numerosos seguidores en Europa, *cfr.* M. Brion, *Jenseits der Wirklichkeit. Phantastische Kunst*, Vienna, 1962, pp. 124 ss.

* N. de la tr.: la palabra *Heim* en alemán significa "hogar", por lo que *unheimlich*, literalmente, hace referencia a lo que es ajeno al hogar, que representa lo seguro, lo confiable, etcétera.

de decadencia y de descomposición siempre presente en la obra de Arcimboldo. Así sucede asimismo en el caso de *El bibliotecario*: está compuesto de libros, de las páginas de un libro, de los forros de los libros, de separadores, etcétera. Esta pintura es, en realidad, una alegoría muy a propósito para la hermenéutica de Gadamer, quien puede compararse con la persona que sólo ve libros y textos y no un rostro humano en esta pintura, y quien será insensible al mensaje siniestro que encierra la pintura, ya que sólo la experiencia sublime –hablando en términos metafóricos, desde luego– es capaz de hacernos ver que en la pila gadameriana de textos y libros hay un rostro humano, y que lo real lacaniano (el rostro) difiere de lo representado (los libros).

Y, en efecto, si hubiéramos mirado los retratos de Arcimboldo como lo habría hecho Gadamer, los experimentaríamos como un choque desagradable –como una experiencia sublime– en el que vemos la representación de personas como nosotros, hechas de material no humano o, peor aun, de una materia en estado de descomposición. Al menos eso sugieren los retratos en los que el rostro humano está formado por, por ejemplo, una composición de peces. En éstos se nos hizo una broma embarazosa, además de con el modo en que vemos nuestra identidad: nos disolvemos en un repulsivo revoltijo de componentes de dudosa calidad; resulta que somos todo menos el jardín ordenado y bien cuidado del yo trascendental que pensábamos ser. Por tanto, el que tenía la razón, a fin de cuentas, era Hume y no Kant.

Toda esta discusión con Gadamer sirvió para enseñarnos que es preciso desvincular la verdad de la experiencia a fin de obtener una comprensión satisfactoria de la experiencia histórica, lo que significa que la verdad no es siempre nuestra mejor (ni única) guía en nuestro intento por inventariar todas las ramificaciones de nuestra relación con el pasado. Quisiera hacer hincapié en que por ningún motivo debe explicarse eso como un ataque a la verdad. La verdad constituye nuestro único criterio para la valoración de los enunciados por separado sobre el pasado. No se registra nada en mi exposición que me obligue a discutir este hecho absolutamente fundamental de la historiografía y no cuestionaré ni por un momento lo que la mayoría de los empiristas ha dicho sobre él. Donde la verdad debe desempeñar su papel, habrá que respetar sus derechos en todas las condiciones.

No obstante, cabe plantear que pueden trazarse dos círculos alrededor de la verdad, en los que su autoridad disminuye rápidamente. El primero puede asociarse con la representación: la relación entre una representación, en concreto una histórica, y lo que representa, no puede reducirse a los términos de la verdad ni puede explicarse en éstos.[90] En este círculo es útil preguntar,

[90] *Cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, cap. I.

sin embargo, qué tan adecuadas son las representaciones históricas del pasado; una pregunta que obviamente lleva consigo el recuerdo de la temática de la verdad y, en especial, la verdad histórica. Y alrededor del círculo de la representación es posible trazar el segundo, el de la experiencia, en concreto de la experiencia histórica, y en éste incluso la cuestión de lo adecuado ha perdido toda relevancia, pues lo adecuado parte del supuesto de la validez de la distinción entre, por un lado, el mundo, el pasado y el objeto, y por el otro, el texto, la representación y la historiografía. Esta distinción desaparece en la experiencia histórica: en este caso, sólo queda la experiencia; el objeto y el sujeto (y todo lo que asociamos con ello) sólo serán derivados de la experiencia, si es que los hay. Empecemos por la experiencia; el sujeto, el objeto –y la verdad– son los protagonistas de un régimen posterior. Nuestro análisis de Gadamer nos ha hecho conscientes de las limitaciones del discurso sobre la verdad y nos ha enseñado que el camino hacia la experiencia es uno que aleja de la verdad (aunque sea sin ir en su contra). Existe una dimensión del significado en la existencia humana –ilustrada por la historiografía y presente en el modo en qué nos relacionamos con nuestro pasado, sea colectivo o no– donde la verdad no es relevante. Como la historia está tan arraigada en toda la existencia humana, sin duda tendrá implicaciones para otros aspectos de la existencia humana.

6

La experiencia histórica y la experiencia estética

> [...] *podríamos decir que la experiencia estética es experiencia pura. Porque es la experiencia libre de las fuerzas que impiden y confunden su desarrollo como experiencia; es decir, libre de factores que subordinan la experiencia tal como se tiene, a algo que está más allá de ella misma. Entonces, el filósofo debe ir a la experiencia estética para entender lo que es la experiencia.*
>
> J. Dewey, *Art as experience*, Nueva York, 1980, p. 274.*

Introducción

De los interrogantes que suscita la obra de Gadamer, queda una importante por responder. En el capítulo anterior empezamos a analizar dicha obra exponiendo su noción de la experiencia y de la verdad estéticas, con la esperanza de poder pasar de ahí a la experiencia histórica casi por inercia. Así y todo, cuando en la segunda parte de su *Verdad y método* pasó revista a la experiencia histórica, comprobamos que Gadamer cambió la experiencia estética por la experiencia dialéctica. Aún no hemos tratado la relación que existe entre la experiencia estética y la histórica; por eso, en este capítulo indagaremos si la primera puede ahondar nuestra comprensión de la segunda.

La experiencia estética nunca se consideró un tema de interés en la estética del siglo xx, en gran medida debido al predominio de la filosofía

*Tr. de Samuel Ramos, en John Dewey, *Obras completas III. Estudios de estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957, p. 185.

analítica. Si bien es cierto que es posible decir muchas cosas positivas sobre dicha filosofía, nunca supo qué hacer con el arte y con la estética. Existen varias razones para esto, pero no es éste el lugar para extendernos sobre tal asunto y prefiero restringirme sólo a aquel aspecto de la filosofía analítica que obstruyó la adecuada comprensión del arte y de la experiencia estética, a saber: que dicha filosofía tiene sus raíces en el atomismo lógico; es decir, en el método que consiste, primero, en descomponer los fenómenos complejos en sus partes (de ahí el término de filosofía analítica), para a continuación estudiarlas por separado y, finalmente, volver a colocarlas en su complejidad. Lo describió Shusterman de la siguiente manera:

> El programa analítico fue lanzado bajo el manto protector del atomismo lógico, es decir, de la idea de que existen en el mundo al menos algunos hechos o algunas cosas lógicamente independientes (incluso si sólo se trata de datos sensoriales), que constituyen un fundamento inmutable para la realidad, la verdad y la referencia, y que nos son representados de alguna manera en la experiencia mediante nuestro esquema conceptual.[1]

Dicho atomismo hace que la estética analítica prescinda, en realidad, del fenómeno de la experiencia estética y, en concreto, de una experiencia del mundo que no permite su descomposición en sus distintas partes. Tanto nuestra experiencia del mundo como la que se expresa en la pintura del pintor representan mucho más que una "confusión zumbante de datos sensoriales". Quien pretende fragmentar la experiencia estética en un conjunto de dichos datos atomistas y autónomos, no entenderá más de dicha experiencia que el hermeneuta que piensa que un libro pueda explicarse a partir de las palabras y frases por separado que lo componen. Debido a la poca afinidad que existe entre el atomismo lógico y la experiencia estética, los filósofos analíticos pudieron escoger entre las dos opciones siguientes: ignorarla o minimizar el desafío que plantea. No es de sorprenderse que en un prestigioso ensayo (en el que se analiza la experiencia estética desde la filosofía analítica del lenguaje), Urmson llegara a la conclusión bastante banal de que es imposible discernir entre la experiencia estética y la de cualquier otro tipo, y que, por ende, no existe tal cosa.[2]

[1] R. Shusterman, *Pragmatist aesthetics. Living beauty, rethinking art*, Cambridge Mass, 1992, p. 5.

[2] J. O. Urmson, "What makes a situation esthetic?", en J. Margolis (ed.), *Philosophy looks at the arts*, Nueva York, 1962.

La experiencia estética pragmatista

Shusterman nos recomienda recurrir a la estética pragmatista, porque el pragmatismo–no obstaculizado por una ciega fidelidad *a priori* al atomismo metódico– es receptivo a los modelos holísticos de argumentación, por lo que está mejor equipado que otros enfoques en la teoría estética para enfrentar los desafíos de la experiencia estética. En años recientes, la pragmatista parece, además, haber superado a la analítica en alcance, interés y significado.

A continuación plantearé lo que desde la concepción pragmatista se entiende por experiencia estética, aunque, al representar los puntos de vista de los teóricos diversos como si todos hubiesen contribuido a una sola visión consistente de la experiencia estética, y en concreto de la pragmatista, cabe precisar que el aporte de cada uno de ellos varía mucho en alcance y en intenciones: Dewey, a quien bien podría considerarse el fundador de dicha noción, le consagra dos extensos libros;[3] en unas publicaciones breves pero elegantes y bien argumentadas[4] –en palabras de John Fisher–, Beardsley (a su vez apoyándose fuertemente en Dewey) se acerca "probablemente más que nadie a lograr desarrollar una teoría de la experiencia estética pragmática".[5] Harold Osborne se concentra en nuestra receptividad para la experiencia estética,[6] mientras que Ciaran Benson analiza sobre todo el interesante fenómeno de que en dicha experiencia el yo se pierde temporalmente.[7] Shusterman, finalmente, trata de demostrar cómo se manifiesta la experiencia estética pragmatista en nuestra manera de experimentar diversas formas de arte y de producción artística.[8] Presentar a todos estos autores como si hubiesen contribuido a una empresa común lleva, sin duda, a cierta deformación histórica, pero pido se me perdone pues lo que me interesa es trazar a grandes rasgos la conceptualización de la experiencia estética. Pasaré revista, además, a un prestigiado artículo escrito en 1912, dado que es citado a menudo por

[3] J. Dewey, *Experience and nature*, 2a. ed., La Salle 1971, y *Art as experience*. La prolijidad del estilo de Dewey lo hace difícil sintetizar su razonamiento, por lo que recurro con mucha frecuencia a lo que otros han escrito sobre su estética.

[4] M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*, Nueva York, 1958, pp. 527-535.

[5] J. Fisher, "Beardsley on aesthetic experience", en J. Fisher (ed.), *Essays on aesthetics. Perspectives on the work of Monroe C. Beardsley*, Filadelfia, 1983.

[6] H. Osborne, "What makes an experience esthetic?", en M. H. Mitias (ed.), *Possibility of the aesthetic experience*, Dordrecht/Boston, 1986.

[7] C. Benson, *The absorbed self. Pragmatism, psychology, and aesthetic experience*, Nueva York, 1993.

[8] Shusterman, *Pragmatist aesthetics*.

los teóricos pragmatistas;[9] por los antecedentes fenomenológicos[10] que tiene Dufrenne, no profundizaré en su trabajo sobre la experiencia estética, aunque las conclusiones de éste cuadran muy bien con las de los pragmatistas.[11]

El mejor camino para comprender bien la naturaleza de la experiencia estética es comenzar por la obra de Dewey, ya que en su pragmatismo esa noción reviste del mayor interés, y podemos coincidir con Bernstein en que "el concepto clave en la filosofía de Dewey es la experiencia".[12] Para Dewey, la experiencia constituye una categoría filosófica que antecede a la del sujeto cognoscente y a la del objeto, que ambas fueron investigadas más a fondo; es obvio que esta concepción de la experiencia concuerda en su totalidad con el planteamiento de este libro. Lo que interesa en última instancia a Dewey fue plasmado muy bien por Shusterman: "En su pragmatismo, el criterio decisivo, más que la verdad, es la experiencia".[13] El pragmatismo parece, entonces, prometedor para penetrar en los secretos de la experiencia, pues en tanto que Gadamer se arredró ante la idea de romper radicalmente los lazos que unen la experiencia y la verdad–razón por la cual él no es el guía indicado para comprender la experiencia histórica–, Dewey, en cambio, sí está dispuesto a arriesgar ese salto en la oscuridad filosófica,[14] por exactamente los mismos motivos que hicieron que en el capítulo anterior desvinculáramos la experiencia y la verdad. Recordaremos que la introducción de la noción de una experiencia sin sujeto de la experiencia fue crucial para ello, porque sólo así pudo otorgársele la autonomía frente a la verdad, algo que la tradición epistemológica nunca le había concedido. Lo mismo ocurre en el caso de Dewey: su idea fundamental consiste en que la experiencia antecede a las categorías de sujeto y objeto, así como a la fase en que todo ha quedado repartido entre el sujeto y el objeto. Sólo después de esta repartición cabe plantear la pregunta por la veracidad de las convicciones que el sujeto posee sobre determinado

[9] E. Bullough, "Aesthetic experience as mental distance", en E. J. Coleman (ed.), *Varieties of aesthetic experience*, Lanham, 1983.

[10] Pues esto me obligaría a tratar la cuestión de qué luz echa la fenomenología sobre la experiencia estética; prefiero restringirme a la comprobación de que la tendencia de la fenomenología de romper con la epistemología sólo fue llevado a cabo cabalmente por Heidegger, y en la medida que esto tenga consecuencias para las ciencias del espíritu, por Gadamer.

[11] M. Dufrenne, *The phenomenology of aesthetic experience*, Evanston, 1973.

[12] R. Bernstein, "John Dewey", en P. Edwards (ed.), *The enciclopedia of philosophy*, Londres, 1967, t. II, p. 381.

[13] Shusterman, *Pragmatist aesthetics*, p. 18.

[14] Si Rorty se parece a Moisés, quien nos abandona en el momento en que entramos en la tierra prometida de la filosofía postepistemológica, es porque no quiere asignar a la experiencia el mismo papel que Dewey.

objeto. De esa manera, la experiencia antecede a la verdad en el pragmatismo de Dewey (en el sentido de la teoría de la correspondencia) o, formulado de otro modo, lo que nos es dado de manera primaria es la experiencia, y lo que consideramos, en un momento posterior, sujetos y objetos, debe deducirse a partir de ella, y no al revés. Ahora que Davidson, Rorty e incluso Gadamer no nos han podido ayudar a avanzar, volvemos a Dewey.

Está claro que, al parecer, este pragmatismo no coincide con la marcha común y corriente de la vida cotidiana, donde la línea divisoria que separa al sujeto del objeto resulta tan natural como evidente. Esta intuición de sentido común nos ofrece la imagen familiar de un sujeto que experimenta un objeto, después de lo cual dicha experiencia constituye la fuente de una verdad empírica. Si bien es cierto que esto significa que la experiencia y la verdad se determinan –entre otras cosas– por nuestras decisiones previas (conscientes o inconscientes) sobre la ubicación de dicha línea, los filósofos rara vez han prestado mayor atención a este dato nada insignificante. Hasta cierto punto esto es comprensible, pues en la práctica nuestras intuiciones en torno de tal línea parecen indiscutibles: ¿quién dudaría de su existencia entre el sujeto cognoscente y el objeto que está conociendo, en enunciados tales como "El gato está echado en el tapete"? Piénsese también en la ciencia, en su calidad de la forma prototípica del conocimiento. Incluso el defensor más radical de la tesis de la "carga teórica" de los hechos empíricos, nunca cuestionará la presencia de dicha línea entre el sujeto y el objeto o querrá afirmar que los investigadores científicos "se funden" con sus objetos de investigación.[15] Y si, a pesar de todo, nos preocupara la certeza de nuestras intuiciones de sentido común, nos queda siempre la posibilidad de recurrir a la epistemología para solucionar el problema, ¿no es así?[16]

Sin embargo, basta pensar en la historia, en la literatura y en nosotros mismos como seres históricos para darnos cuenta de que esta imagen familiar de ninguna manera es siempre válida. ¿Dónde termina el "yo" (o el historiador), y empiezan "la historia" y "la cultura" (en calidad de objetos de investigación histórica)? Es imposible responder esta pregunta, pues somos consustanciales con la historia. La historia está en nosotros y nosotros en ella; somos concretizaciones de la historia y la historia es una abstracción

[15] No me atrevo a decir nada aquí sobre las posibles complicaciones debido a avances en la física teórica por, por ejemplo, el principio de la incertidumbre de Heisenberg.

[16] Por ejemplo, explicando las diferencias entre, por un lado, esta "fundición" del científico y el objeto de investigación y, por el otro, el modo en que manipule este objeto en el experimento científico.

de nosotros. Sólo existe un continuo sin límites fijos y claros.[17] Esto no es todo: resulta útil también preguntarnos qué tan profundamente la "historia" y la "cultura" penetran en la cotidianidad. La historia y la cultura no sólo suponen una realidad para el historiador, sino que forman parte integral de la vida cotidiana, al igual que las mesas, los árboles y los perros. Habitamos un mundo constituido por la historia, la cultura y la tradición. De esta manera, las incertidumbres sistemáticas sobre la línea divisoria arriba mencionada pueden también filtrarse a través de la vida cotidiana, y en la relación entre el sujeto y el objeto la experiencia obtiene una libertad de movimiento que las descripciones empíricas de ella le solían negar. Y mientras que en el régimen de la epistemología la experiencia fue marginada por la verdad, ahora tiene la oportunidad de marginar –a su vez– a la verdad; ¿pues en nombre de cuál sujeto trascendental se podría exigir la verdad si es que la línea de demarcación genera sistemáticamente problemas?

De lo anterior pueden deducirse las siguientes conclusiones: en primer lugar, debemos admitir que la epistemología, o al menos buena parte de ella, se basa en un prejuicio ontológico, a saber: que el mundo se compone de *middle-sized dry goods* [objetos y seres de tamaño medio] –como Austin alguna vez lo formuló– tales como mesas, árboles y perros, y que todos los demás objetos que quisiéramos añadir a este inventario del mundo fueran, de alguna manera, deducibles de ese conjunto elemental. En segundo lugar, este prejuicio nos obliga a abrazar una representación empírica de la experiencia (como investigada en la epistemología) y presentarla como el único tipo de experiencia que merece ser tomada en serio. Y en tercer lugar, que la noción de la experiencia histórica no será del agrado de la mayoría de nosotros, porque nos inclinamos por naturaleza a encajar en dicho esquema epistemológico todas las variantes de la experiencia; y es cierto, en tal caso, la experiencia histórica resulta en verdad algo inútil, del mismo modo que desde la perspectiva de la experiencia histórica, la empírica resulta ser un monstruo. El complicado instrumental técnico que la epistemología desarrolló para la experiencia empírica es completamente inútil para la histórica. Recuérdese la manera en que Guizot o Tocqueville "experimentaron" la Revolución francesa; según el empirista, en esa situación el verbo "experimentar" se utiliza, en el mejor de los casos, en sentido metafórico, y en el peor, es sólo un tonto error y engañoso. Y es que –según el empirista– en el sentido estricto de la palabra podemos "experimentar" solamente las mesas, los árboles y los perros, ¿pero qué demonios podría significar "experimentar" "cosas" tan extrañas

[17] *Cfr.* para esto F. R. Ankersmit, "The ethics of history", *History and Theory*, 2004, 43, pp. 84-103.

como la Revolución francesa?[18] Por este motivo, no debe sorprendernos que la experiencia histórica no haya sido investigada por los filósofos.

En cuarto lugar, el abismo que separa la experiencia histórica de la filosofía contemporánea del lenguaje resulta, a pesar de todo, menos insalvable de lo que podría sospecharse, dado que si aquélla se toma en serio, deberá cuestionarse todo esquema fijo que exista para representar la relación entre el sujeto (y sus enunciados verídicos sobre el mundo) y los objetos (sobre los cuales dichos enunciados son verídicos). Esto hubiera agradado precisamente a filósofos tales como Donald Davidson y, sobre todo, Richard Rorty, pues rechazaban también todo esquema *a priori* de la relación entre el lenguaje (que corresponde con el sujeto) y el mundo (que corresponde con el objeto), a partir del cual ambos podrían compararse útilmente a fin de definir el concepto de la verdad. De haber vinculado su simpatía por el pragmatismo[19] con la realidad y la práctica de las humanidades, esto hubiera otorgado una amplitud y un alcance a su pensamiento del que ahora, desafortunadamente, carece. Rorty habría abierto el camino a nuevas ideas y nuevos puntos de vista en las humanidades, pero quebrantó las promesas encerradas en sus innovaciones más revolucionarias.

Admito que es difícil esperar de los filósofos del lenguaje algo que, incluso para los teóricos de la historia, parece apuntar demasiado alto. Recordemos, antes que nada, a Gadamer: uno de los méritos de su hermenéutica fue su alegato por un contexto ontológico de la comprensión histórica. Dentro de esta ontología, nuestra relación con el pasado (o con un texto del pasado) puede compararse en términos metafóricos con una cuerda de la cual el mundo (de los objetos), el lenguaje (del sujeto) y la experiencia (que el sujeto tiene del mundo) conforman los distintos hilos trenzados de una manera tan estrecha que no existe epistemólogo capaz de separarlos. Esto, desde luego, se acerca al rechazo de Davidson y de Rorty a los esquemas epistemológicos para representar la relación entre el lenguaje y el mundo. Pero a fin de cuentas (o mejor dicho: en la tercera parte de *Verdad y método*), Gadamer subordina nuevamente la experiencia al lenguaje, como pudimos observar en el capítulo anterior. En 1960 –unos veinte años antes de que se diera el giro lingüístico en las humanidades– esto fue sin duda alguna una innovación muy atrevida, pero desde la perspectiva actual tenemos que lamentar que justamente esta

[18] *De la démocratie en Amérique* de Tocqueville sigue siendo, hasta la fecha, una obra tan fascinante, justo porque el autor experimentó en carne propia la Revolución francesa. Expuse esta idea en F. R. Ankersmit, "Metaphor and paradox in Tocqueville's political writings", en *Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value*, Stanford, 1997.

[19] Suponiendo que Rorty tenga razón al hacer una lectura pragmatista de Davidson.

subordinación ha llevado al empobrecimiento de la experiencia histórica, es decir, del concepto que Gadamer puso asimismo con una mirada previsora en el orden del día de la filosofía.

Además, los narrativistas arguyen a veces también [20] que el mundo nos es dado originalmente de tal forma, que resulta imposible distinguir entre el lenguaje y el mundo. Tras llevarse a cabo un proceso de simbolización, la "confusión zumbante" de la experiencia cristaliza, por un lado, en las cosas por separado que componen el mundo y, por el otro, en los nombres y descripciones que utilizamos para nombrarlas y describirlas. Esto significa que el narrativismo escoge, al igual que el pragmatismo y Gadamer, su punto de arranque en una situación en que el mundo no está dividido en sujeto y objeto, y en que no hace falta que la verdad funcione como puente sólido entre ambos. Con todo, hasta el momento los teóricos narrativistas han mostrado una actitud menos favorable ante la experiencia histórica que Gadamer o que filósofos tales como Davidson y Rorty. Desde su forma de pensar exclusivamente orientada al lenguaje, la experiencia no supone una categoría para los narrativistas. En suma, hay que elogiar a Gadamer puesto que, al menos, se mostró sensible a la experiencia histórica (en particular en la primera parte de *Verdad y método*), y el robusto sentido común de teóricos tales como Rorty ha evitado que la categoría de la experiencia desapareciese por completo del vocabulario filosófico. No obstante, en ninguna parte el lenguaje ha triunfado tanto como en los escritos de narrativistas tales como Hayden White y sus discípulos, pues en su obra todo se disuelve, literalmente, en el lenguaje.

Si estamos dispuestos a renunciar por un momento a la costumbre de vincular el término "epistemología" exclusivamente con Descartes y con Kant *e tutti quanti*, podemos suponer que existen dos tipos de epistemología. En primer lugar, la variante modernista de Descartes y Kant, que muestra cómo son factibles los enunciados verídicos sobre los "objetos secos de tamaño medio" de Austin. Este tipo de epistemología se plantea preguntas problemáticas e imprácticas que en la vida cotidiana no le preocupan a nadie; ¿quién va a dudar acerca de si fue "real" la famosa piedra que Samuel Johnson pateó? En tal caso, la filosofía representa el conocido estira y afloja entre el realismo y el idealismo, en el que el realismo apuesta todo al objeto y el idealismo opta por

[20] "Muy rara vez" sería tal vez más adecuado. He sostenido esto en F. R. Ankersmit, *Narrative logic. A semantic analysis of the historian's language*, La Haya/Boston/Londres, 1983, pp. 155-169, en F. R. Ankersmit, *History and tropology. The rise and fall of metaphor*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1994, pp. 75-97 y en F. R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, 2001, pp. 80-88.

el sujeto. La cuestión entre el realismo y el idealismo se debate en el discurso de la verdad, pues ambos coinciden en que se trata de la verdad y que, por tanto, el tema de qué es verdad es central en el debate. Esto margina de manera automática a la experiencia; pues su papel en este debate es resultado de su coalición con el objeto o con el sujeto, esto es, en tanto que está al servicio de un poder superior. En resumidas cuentas, donde está la verdad no está la experiencia, y viceversa.

Existe, en segundo lugar, otro tipo de "epistemología", en la que esa polarización total entre el sujeto y el objeto no existe, sino en la que se respeta nuestra "interacción" no problemática con el mundo, y en la que es natural que el yo y el mundo se fundan en alguna medida. Lo anterior nos conduce al mundo donde se desarrolla la mayor parte de nuestra vida; donde la verdad rara vez tiene mucha importancia, pues ¿cuándo nos planteamos realmente la pregunta por la verdad en nuestro monólogo interior o en el trato cotidiano con los demás? Muy rara vez. La verdad se vuelve importante cuando algo se sale de su cauce normal (como en un juicio). Ahora bien, ¿qué tiene que ver la verdad en cuestiones como la cultura y la tradición? En éstas no es sino un concepto lastimoso y menesteroso. Esta "epistemología" se siente cómoda con el tipo de experiencia que en este libro es central, con la vida cotidiana, con la interacción social, con el modo en que la expresamos en nuestro lenguaje cotidiano y, sobre todo, en la representación; por tanto, en la historiografía.

Hace más de dos mil años, Aristóteles formuló esta "epistemología" en su teoría sobre la percepción sensorial, cuyo *quid* está en que nuestro conocimiento relevante del mundo es la consecuencia de nuestra interacción con él; que obtenemos dicho conocimiento, entonces, en nuestra "inmersión" en dicho mundo y durante ella, y que no surge al fijar la mirada en el mundo desde la perspectiva de la Luna (si se me permite por esta vez "trascendentalizar" este poético cuerpo celeste). Es característico el modo en que Aristóteles da relevancia al sentido del tacto sobre los demás sentidos, ya que, a diferencia de la vista, el tacto interactúa realmente con el objeto que percibe: "Porque sin tacto ningún otro sentido puede tener, ya que, como hemos dicho, todo cuerpo animado es capaz de sentir lo táctil. Los demás elementos [...] pueden constituir los órganos sensorios; pero todos ellos producen la sensación mediante otro cuerpo y por diversos intermedios. En cambio, el tacto ejerce la sensación mediante el contacto de los propios objetos".[21] La interacción entre el sujeto y el objeto y el contacto directo e inmediato con los objetos

[21] Aristóteles, *De anima* 435 a 18-19. Tr. al español de A. Ennis S. I. en Aristóteles, *Tratado del alma*, Argentina, Espasa-Calpe, 1944, p. 261.

de percepción, de modo que el sujeto sea de verdad "formado" por parte del objeto (de la misma manera que nuestras manos y nuestros dedos adoptan la forma del florero que sostenemos), éstas son las cosas que constituyen el *quid* de esta "epistemología". En este "modelo" aristotélico de la experiencia está primero ésta, y después el sujeto formado por la experiencia, en tanto que el objeto no existe más allá de su función "formadora". Sólo se registra la superficie de la experiencia; el objeto y el sujeto no son más que sus "orillas" o sus sombras.

Preguntemos ahora al artista y al estético cuál de esas dos epistemologías prefiere. Plantear la pregunta, en realidad, equivale a responderla, pues ¿qué podrá decir el artista al enfrentarse a las cuestiones epistemológicas de Descartes y de Kant? Exclamará que, para él, el problema de los cartesianos y de los kantianos resulta completamente irrelevante.[22] Y es que los cartesianos y los kantianos desean saber cómo es posible experimentar los objetos del mundo y obtener conocimiento sobre ellos; no les importa en absoluto si tales objetos se consideran obras de arte o no. Dicho de manera más precisa, la epistemología, y en concreto la tradicional, no es capaz de percibir el problema de la representación porque entre la representación y el representado no existen diferencias categóricas interesantes para ella y, más aún, éstas, no pueden existir desde su perspectiva. Veamos, por ejemplo, un paisaje (lo representado) y una pintura de él (la representación), o Luis XIV (el representado) y un retrato de él (la representación). La "maquina" de la epistemología será igual de eficaz –o ineficaz– al aplicarla a la representación (la pintura o el retrato) que al representado (el paisaje o Luis XIV). Lo que los epistemólogos han dicho desde Descartes y Kant sobre la experiencia de la realidad o sobre cómo se produce la verdad, resulta ser tan válido –o inválido– para nuestra experiencia de la realidad como para la de las pinturas de ésta. Para las categorías kantianas es completamente intrascendente si se les aplica a las representaciones o a los representados, lo que nos lleva a la interesante conclusión de que la epistemología *sui generis* no es capaz de decir algo relevante sobre el fenómeno de la representación, pues ello requiere, ante todo, el reconocimiento de la existencia de una diferencia categórica entre la representación y el (o lo) representado. El teórico de la representación intentará realizar, a continuación, un estudio detallado de ésta. Por eso, la polaridad prevaleciente entre el lenguaje y la realidad –el asunto central en

[22] Aunque en las humanidades existen –como siempre– excepciones a la regla. No cabe duda de que ha habido artistas que pretendieron plantear cuestiones kantianas o epistemológicas por medio de su obra; un ejemplo podría ser Magritte, podría pensarse también en Duchamp. *Cfr.* T. de Duve, *Kant nach Duchamp*, Múnich, 1993.

la epistemología– es esencialmente distinta de la que se registra entre la representación y el representado, que por razones profesionales interesa al teórico de la estética. Alguien que intenta resolver los misterios de la representación por medio de los instrumentos de la epistemología equivale, entonces, a alguien que intenta buscar información sobre Zeus en la Biblia. La epistemología se muestra indiferente ante la representación, el arte y la experiencia estética, y así debe ser, pues en cuanto la epistemología abra la puerta a un análisis de la relación entre la experiencia, la representación y el representado, dejará de hacer lo que esperamos de ella.[23]

En cambio el artista y el estético sí apreciarán mucho la variante aristotélica de la interacción en la epistemología; coincidirán en que todo lo que importa en el arte ocurre en la interacción entre la obra de arte y el espectador: el artista espera cautivar al espectador con su obra, y éste, a su vez, nunca sentirá la tentación de aplicar su instrumental trascendentalista a su forma de experimentar dicha obra, porque sabe que le restará sensibilidad para apreciar lo que la obra pueda brindarle. No es la *anachorêsis* cartesiana, sino la interacción con la obra lo que hace que se valoren su belleza y sus misterios. Una vez más, todo lo que importa de verdad sucede en la superficie, donde el sujeto y el objeto convergen en su interacción. No debe sorprendernos, por tanto, que para Dewey la experiencia estética sea el mejor punto de partida para obtener una mejor comprensión de la naturaleza de la experiencia en sí. O como él lo formula de manera explícita: "El filósofo debe ir a la experiencia estética para entender lo que es la experiencia".[24] Sostiene, incluso, que un buen criterio para apreciar el mérito de un sistema filosófico es partir de lo que afirma sobre la experiencia estética.

La mejor síntesis (y elaboración) de la teoría de Dewey sobre la experiencia estética la realizó Monroe Beardsley, quien escribió que "una experiencia estética es aquella en la que la atención está firmemente puesta en componentes heterogéneos pero interrelacionados de un campo extraordinariamente objetivo".[25] Esto quiere decir que en dicha experiencia se nos brinda siempre toda la imagen completa (si se me permite limitarme a la pintura); no es que, primero, veamos las partes y sólo después el conjunto. La descripción de la experiencia estética de Kenneth Clark resulta esclarecedora: el historiador del arte "identifica un patrón recurrente, que describe con las características siguientes: antes que nada, la primera impresión, a continuación el escrutinio, después el recuerdo y, por último, la renovación. Durante la fase

[23] *Cfr.* Ankersmit, *Historical representation*, pp. 11-13, 82-86 y 223-225.
[24] Dewey, *Art as experience*, p. 274.
[25] Beardsley, *Aesthetics*, p. 527.

de la primera impresión mira la pintura como un todo; se forma una idea general de ella, que depende de las cualidades pictóricas de área y tono, forma y color; esto precede a cualquier identificación del tema de la obra. Durante la fase del escrutinio entran en juego las facultades críticas del espectador, y es cuando busca la idea central de la pintura. Cabe destacar que hace la observación de que no es capaz de disfrutar por más tiempo lo que denomina "una relación estrictamente estética" con una pintura, de que es capaz de gozar el olor de una naranja,[26] esto quiere decir, aproximadamente dos minutos".[27] En resumen, durante un lapso relativamente breve, la pintura es "experimentada" de manera pasiva y es cuando produce su mayor "efecto"; después, la razón vuelve a asumir el control y, gracias a nuestra capacidad de abstracción, cobramos conciencia de los detalles de la pintura y, posiblemente más tarde, del significado de la obra para la historia del arte. En el debate añejo sobre *colore versus disegno,* los partidarios del *colore* sugerían a veces que en la primera fase, el "efecto" de las pinturas se hace, incluso, tangible, si éstas son colgadas de cabeza o de manera transversal, lo que demuestra muy bien que la experiencia estética antecede a la interpretación y a la investigación especializada, y que no depende de ellas. El mensaje consiste, otra vez, en que en la experiencia estética el conjunto es lo "elemental", en tanto que los detalles resultan más bien una construcción, y particularmente mental. Y la idea de que debería ser al revés siempre y en todas partes, ya la desechamos (en el capítulo IV) por ser el "cuarto dogma del empirismo", lo que significa que la experiencia estética es "una experiencia que tiene coherencia en un grado inusualmente alto". O bien, como lo expresa Beardsley: "Es una experiencia inusualmente completa en sí misma, se percibe que los impulsos y las expectativas suscitados por elementos dentro de la experiencia se experimentan como contrarrestadas, o resueltas por otros elementos dentro de la experiencia, a fin de lograr y disfrutar cierto grado de equilibrio o de irrevocabilidad".[28]

Los objetos estéticos, los que provocan la experiencia estética, son descritos por Beardsley, además, como *objects manqués*, es decir, "Algo falta en ellos que hace que no acaben de ser muy reales, de lograr el estatus pleno de las cosas".[29] Por lo visto, coincide con Gadamer en que las pinturas carecen

[26] Esto recuerda a Mozart, quien cuenta que tuvo una de sus creaciones musicales más brillantes mientras comía una naranja (el dueto del Acto I, "Là ci darem la mano, là mi dirai di sì" de la ópera Don Giovanni), lo que llama la atención en ambos casos, es la conexión entre la experiencia estética y lo que nos es dado por medio del olfato o el sabor.

[27] Citado en Benson, *The absorbed self*, p. 2.

[28] Beardsley, *Aesthetics*, p. 528.

[29] Beardsley, *Aesthetics*, p. 529.

de la "plenitud ontológica" de lo que representan. Los objetos de la experiencia estética parecen conformarse con su estatus ontológico efímero e ilustran de esta forma la tesis anteriormente defendida de que en la experiencia estética, la interacción entre el sujeto y el objeto resalta en detrimento del objeto (y del sujeto). Esto tal vez pueda explicar también por qué la descripción pragmatista de la experiencia estética concede poca importancia a una investigación filosófica de la naturaleza del objeto estético, lo que suele ser el punto de partida en la estética analítica. El mensaje (eichendorffiano y benjaminiano) es, una vez más, el de "permanecer en la superficie" y no apartarnos de la interacción que hay entre el sujeto y el objeto.

Para finalizar, cabe afirmar que resulta asombrosa la coincidencia entre la experiencia estética de Beardsley y la histórica de Huizinga: en ambos casos es algo que se experimenta y no se trata de la violación del objeto de la experiencia por esquemas cognoscitivos presentes en la mente del sujeto. En ambos casos, la experiencia posee todas las características de una revelación que se describe en palabras que asociamos con lo místico (¡aunque esta asociación no es adecuada en absoluto!)[30] Por último, en ambos casos, la experiencia va aparejada del convencimiento de que se establece un contacto plenamente auténtico con la realidad, y en concreto la realidad pasada, un contacto no contaminado por uno anterior o por conocimientos y teorías que poseemos sobre determinado objeto de la experiencia.[31] No obstante, lo más importante sigue siendo que en ambos casos el conjunto –que es dado– es concreto, mientras que sus partes o componentes se caracterizan por ser abstractos.

La experiencia estética pragmatista y la experiencia histórica

Al hacer suyo lo afirmado por Dewey, Beardsley recalca que "los objetos estéticos nos brindan una experiencia concentrada".[32] Cuando experimentamos una obra de arte, nos concentramos en lo que vemos o en lo que oímos, y nos olvidamos del resto. Aquí nos topamos, por supuesto, con el deseo de Dewey de "descontextualizar" la experiencia; en el caso de la experiencia

[30] Porque todos tenemos una imagen empirista de la experiencia, la concepción de la experiencia aquí defendida nos cuesta mucho trabajo, lo que ocasiona que se la considera fácilmente "mística".

[31] Al utilizar la noción de la "autenticidad" quisiera remitir a la argumentación que desarrollé en el capítulo anterior sobre la escisión de la experiencia y la verdad. La "autenticidad", por tanto, no debe entenderse como un acceso privilegiado a la verdad, como es el caso con los autores en los cuales pensó Adorno cuando habló de "la jerga de la autenticidad". Por este motivo no veo razones por qué no estar de acuerdo con la crítica que Adorno formuló sobre la autenticidad en, por ejemplo, el aforismo 99 de sus *Mínima Moralia*.

[32] Beardsley, *Aesthetics*, p. 527.

histórica, esto se expresó en la metáfora del abrazo de Romeo y Julieta. En diversas partes de *Art as experience*, el propio Dewey habla de la experiencia estética como "una experiencia inmediata", cuyo valor es "directamente gratificante" y que no está sujeta a otra intención o experiencia.[33] Se trata de una experiencia que existe –con inusual autonomía– al lado de su contexto: se trata de una experiencia "descontextualizada". Dewey reclama una naturaleza directa y una inmediatez para la experiencia estética, que suponen características importantes de la experiencia histórica también; en este sentido, tanto la experiencia estética como la histórica se oponen diametralmente a las concepciones más bien tradicionales (y empiristas) de la experiencia. Y es que la naturaleza directa y la inmediatez atestiguan la indiferencia de las experiencias estética e histórica por los esquemas trascendentales, que son los que utiliza el epistemólogo para vincular el lenguaje con el mundo. Todas las teorías científicas existentes privan a la experiencia de su naturaleza directa y de su inmediatez, porque toda experiencia es "mediada" por ellas. Basta recordar la historia efectual de Gadamer para caer en la cuenta de que entre los teóricos de la historia también es generalizada la resistencia contra dicha naturaleza e inmediatez de la experiencia, pese a que suelen remarcar el estatus especial de la práctica histórica. Por lo visto, esto constituye un aspecto de la experiencia, y en concreto de la estética y de la histórica, que hace sentir incómodo incluso al teórico más desprejuiciado.

El libro que Shusterman escribió sobre la estética pragmatista constituye un buen ejemplo de lo anterior: gran parte de su argumentación tiene como propósito hacer coincidir el análisis de la experiencia estética de Dewey con el deconstructivismo y otras teorías interpretativas parecidas.[34] En capítulos anteriores comprobamos que el deconstructivismo representa, en realidad, más bien un elogio sin igual de lo indirecto y de la ineludible "contextualidad" de la experiencia del texto. Probablemente, Shusterman se deja llevar por el ataque que Rorty lanzó al fundacionalismo (ataque que suscribe sin reservas), pues ello hace que tienda a deducir del rechazo de la epistemología las mismas conclusiones que Rorty. El resultado es que Shusterman, después de todo, vuelve a meterse en el territorio de los autores cuyas ideas se oponen diametralmente a lo que representa el núcleo de la experiencia estética.

Así y todo, en otra parte el autor de *Pragmatist aesthetics* se expresa de manera mucho más positiva que Rorty (y otros no fundacionalistas) sobre la idea de una experiencia directa e inmediata, al contrastar *understanding* con *interpretation*, utilizando el primer término para referir a una conciencia

[33] Dewey, *Art as experience*, p. 87, p. 91, pp. 120-126.

[34] *Cfr.*, ante todo, Shusterman, *Pragmatist aesthetics*, caps. III y IV.

prelingüística de la realidad, en concreto la del texto. La objeción de que todo conocimiento o toda comprensión (*understanding*) son lingüísticos la desecha al afirmar que "aun si concedemos que la comprensión lingüística consiste siempre e inevitablemente en interpretación; no se desprende de allí que toda comprensión sea interpretativa. Pues eso requiere otra premisa, a saber: que toda comprensión y toda experiencia significativa sean, en efecto, lingüísticas. Y una premisa de esa naturaleza –aunque sea el dogma más profundo del giro lingüístico tanto en la filosofía analítica como en la continental– no es obvia ni es inmune a ser desafiada".[35] A continuación, Shusterman brinda algunos ejemplos de la experiencia y de la comprensión que se presentan sin necesidad de que intervenga el lenguaje; el bailarín comprende "el sentido y la corrección de un movimiento o de una posición 'proprioceptivamente', sintiéndolo en su columna vertebral y en sus músculos".[36] La deformación profesional del filósofo de intelectualizarlo todo es requisito indispensable para suscribir la tesis extravagante de que sería imposible una experiencia prelingüística o no lingüística de la realidad. Al respecto, Shusterman ofrece el siguiente comentario ameno: "nosotros los filósofos estamos ciegos ante eso, porque, siendo las cabezas parlantes incorpóreas que somos, la única forma de experiencia que podemos reconocer y legitimar es lingüística: pensar, hablar y escribir, aunque ni nosotros ni el lenguaje que ayuda a moldearnos –hay que admitirlo– sobreviviría sin el trasfondo indefinido de la experiencia y la comprensión prerreflectivas y no lingüísticas".[37] Estoy totalmente de acuerdo con lo anterior, pero no con la propensión permanente de Shusterman a "desintelectualizar" la experiencia, que parece ser más bien una reacción exagerada al fundacionalismo y a la noción rortiana de que "el lenguaje va hasta el fondo". La experiencia histórica muestra que la experiencia puede ser un logro intelectual del más alto nivel. El concepto de la "experiencia intelectual" no es, de ninguna manera, una *contradictio in adiecto*, ni de ninguna manera debe construirse el significado de la experiencia directa, como una división entre, por un lado, la verdad o el conocimiento, y, por el otro, la experiencia (tal como sostendrán los pragmatistas que sienten nostalgia por la verdad).

Esto significa que el trascendentalismo lingüístico no encierra un argumento contra la posibilidad de una experiencia directa e inmediata de la realidad.[38] Existe, no obstante, otra estrategia para defender el argumento de

[35] Shusterman, *Pragmatist aesthetics*, p. 127.

[36] Shusterman, *Pragmatist aesthetics*, p. 127.

[37] Shusterman, *Pragmatist aesthetics*, p. 128.

[38] Vimos en el capítulo III que el lenguaje es menos hostil a la idea de la experiencia directa de lo que el trascendentalista nos quiere hacer creer.

que la experiencia no puede presentarse sino de manera indirecta, dado que es siempre mediada por experiencias anteriores, por la persona que somos, por nuestra constitución psicológica, por el condicionamiento social, etcétera. Todo parece indicar que la argumentación de Dewey apunta también hacia esa dirección cuando afirma que toda experiencia está ligada al contexto; podría pensarse que sostiene lo mismo sobre la experiencia estética, algo que Shusterman piensa también: "Si bien puede parecer espontánea en su inmediatez, la experiencia estética suele depender (tal como el propio Dewey no se cansa de decir) de un trasfondo de percepciones anteriores, de orientaciones 'preestructurantes' y de opiniones fundadas, que en sí mismas suponen prácticas de fondo".[39] Lo que precede, por tanto, apunta hacia otra dirección diferente a la de la "naturaleza directa" que atribuimos a las experiencias estética e histórica. Tenemos razones de sobra, entonces, para investigar más a fondo la relación que existe entre, por una parte, la contextualización y, por otra, la inmediatez de la experiencia estética y la histórica.

Para alcanzar tal objetivo, quisiera empezar con el prestigioso ensayo escrito por Bullough en 1912 sobre la experiencia estética. En la estética del siglo XVIII resulta un lugar común considerar la experiencia estética como algo separado de las actividades humanas en la vida cotidiana;[40] basta recordar la famosa característica kantiana de la experiencia estética como ejemplo de *belangelose Interesse* [interés desinteresado]. A modo de extensión de lo que precede, Bullough introduce la noción de la "distancia psíquica"; ésta "se produce, en primera instancia, al descomponer el fenómeno [la obra de arte,] por decirlo de algún modo, por medio de nuestro yo práctico y verdadero, al permitirle quedarse fuera del contexto de nuestras necesidades y nuestros objetivos personales; en suma, al mirarlo de forma 'objetiva' ".[41] Los puntos de vista de Bullough fueron utilizados por los pragmatistas para elaborar el concepto de la experiencia estética, como se demuestra con el siguiente ejemplo: Beardsley escribe que la experiencia estética "se aparta e, incluso, se aísla del entremetimiento de los elementos ajenos". Gracias a la descontextualización, la experiencia estética posee la intensidad que constituye parte tan sustancial de su efecto. Beardsley lo expresa de manera simpática con las

[39] Shusterman, *Pragmatist aesthetics*, pp. 47-48.

[40] Tal como sostiene Osborne: "What makes an experience aesthetic?", pp. 120, ss. La división desinteresada entre la vida y el arte no sólo se impugna por parte de los pragmatistas deweyanos, sino por toda la *avant-garde*, tal como Peter Bürger demostró en su *Theorie der Avant-Garde*, Francfort del Meno, 1981. Gadamer tendría, desde luego, otro punto de vista, tomando en cuenta el lugar que concede a Kant y, sobre todo, a Schiller en la historia de la estética.

[41] Bullough, "Aesthetic experience as mental distance", p. 68 ss.

siguientes palabras: "[la experiencia estética] tiene el mismo efecto que el whiskey: sólo que no lo produce entorpeciendo la sensibilidad y empañando la conciencia, sino dirigiendo nuestra atención por un tiempo hacia los canales libres y despejados de la experiencia".[42] En resumidas cuentas, la experiencia estética tiende a apartarse de otras experiencias, y el efecto causado en nosotros es proporcional a la medida en que logre lo primero. Esto apunta hacia la descontextualización.

Con todo, existe otro elemento en el razonamiento de Bullough que va más allá: él introduce la noción de la "antinomia de la distancia, en especial la distancia psíquica", con la cual pretende señalar que la experiencia estética exige siempre un equilibrio entre "una distancia demasiado corta" y "una demasiado grande" entre nosotros y la obra de arte.[43] Si bien es cierto que en caso de una distancia demasiado grade, la obra de arte produce en nosotros "la impresión de improbabilidad, artificialidad, vacío o de absurdez" –pues la obra se salió del alcance de la experiencia que puede ser significativa para nosotros–, una distancia demasiado corta representa una amenaza mayor para la experiencia estética. Como ejemplo, Bullough menciona la situación en la que alguien que sospecha que su esposa ha cometido adulterio, al ver *Otelo* tiende a identificarse completamente con este personaje por esa razón y deja de ser capaz de mantener su experiencia de la obra libre de todo tipo de elementos "contextuales" irrelevantes (como, por ejemplo, la condena moral del adulterio).[44] La experiencia estética no consiste en una forma de comprensión empática ni en un intento por revivir parte del pasado, sea de las emociones del artista o sea de las que se exhiben en la obra de arte, y tampoco nos presenta una "fusión de horizontes" como en el caso de Collingwood o de Gadamer, sino que nos ofrece lo que está encerrado en el contexto. Y esto nos acerca al meollo del asunto. No cabe duda de que la experiencia estética sólo puede ocurrir en un contexto apropiado para la experiencia; en caso de no existir tal contexto, la distancia demasiado grande impide que la obra tenga efecto alguno sobre nosotros. Sin embargo, la presencia de un contexto no significa en absoluto que éste contamine o tiña necesariamente dicha experiencia.

La comparación que se detalla a continuación aclarará a qué me refiero: compárese el sujeto de la experiencia estética con una persona que, sentada

[42] Beardsley, *Aesthetics*, p. 528.

[43] Y esto nos recuerda nuevamente a Aristóteles, para quien la percepción sensorial constituía siempre un equilibrio, un medio (*mesotês*) entre caliente y frio, húmedo y seco, etcétera.

[44] Bullough, "Aesthetic experience as mental distance", pp. 68 ss.

en un avión, mira el paisaje que se despliega abajo. A menudo las nubes impedirán que pueda ver la superficie terrestre, o distorsionarán su visión, pero una vez que se dispersen tendrá una vista despejada. Lo mismo sucede al tratarse de la experiencia histórica. Las nubes de la tradición y del contexto suelen impedir que podamos ver el pasado en sí o distorsionan nuestra vista, pero no excluyen la posibilidad de echar un vistazo al pasado en caso de una temporal ausencia de dichas nubes "contextuales". En tal caso, cabe decirse con justa razón que las nubes (o mejor dicho, su ausencia momentánea) –es decir, el contexto– determinan el hecho de que pueda verse la superficie terrestre (soy el primero en admitirlo), mas no qué es lo que se ve abajo. Ahora bien, esta transición injustificada del "que" al "qué" representa el *non sequitur* [conclusión errónea] que padecen casi todas las argumentaciones contemporáneas referentes al carácter ineluctablemente ligado al contexto de la experiencia. Nadie dudará que Huizinga fue receptivo en lo tocante a su experiencia histórica crucial en 1902, gracias a lo que sabía desde antes sobre la alta Edad Media, y tampoco que poseía esos conocimientos gracias a todo lo que otros escribieron o dijeron sobre el tema –en este sentido particular, el contexto resulta ser, en efecto, condición para la posibilidad de una experiencia histórica– pero aquello que Huizinga experimentó en realidad cuando en dicho año se le brindó la oportunidad de echar un vistazo a través del agujero momentáneo en la capa de nubes contextual, no fue determinado por el contexto. En suma, por más crucial que sea el contexto (es decir, el agujero en la capa de nubes), debemos evitar la tentación trascendentalista de atribuir al contexto la facultad de codeterminar siempre y en todas condiciones el contenido de la experiencia (y del conocimiento). Muchas veces sí será así, pero no siempre. Esto significa que un reconocimiento del papel que desempeña el contexto no impide necesariamente un contacto directo e inmediato con la realidad; un contacto en el que la realidad, en concreto la del pasado, se revela de una manera tan inesperada y repentina como el paisaje al pasajero en el avión. Si vinculamos esta comprensión de la naturaleza de la experiencia estética con las especulaciones etimológicas de Heidegger sobre la *Unverborgenheit* ["desocultamiento"] a partir de la palabra griega para la verdad –*alêtheia*–, podemos suponer debidamente que la verdad suprema sobre el mundo se nos muestra cuando ésta, separada del contexto, "se desnuda" ante nosotros. En términos de paradigma, esta verdad es una verdad estética porque, sobre todo, se le puede encontrar en la experiencia estética y en la histórica.

La comparación con el avión apunta, además, a otras circunstancias que nos permitirán escapar a las condiciones que los trascendentalistas vinculan a la posibilidad del conocimiento y de la experiencia. El "desocultamiento" del

paisaje no demanda el descubrimiento de verdades "profundas" o definitivas sobre un objeto. No miramos las nubes (contextuales) esperando aprender algo sobre el paisaje que se extiende abajo: ahí no encontramos la verdad sobre el paisaje. Las nubes se encuentran, sencillamente, en el camino entre nosotros y el paisaje; sólo si desaparecen podemos ver el paisaje. Nuestra percepción directa es posible gracias a la ausencia repentina de las nubes "intermediarias", que por lo común "nublan" nuestra mirada. Y en un momento de ese tipo, por un breve lapso sólo estamos nosotros y el paisaje. Esta comparación repite, por supuesto, el razonamiento de Benjamin sobre el "impresionismo" de la experiencia histórica, según el cual la experiencia directa es algo que pertenece a la "superficie", algo que tiene lugar en la interacción entre el sujeto y el objeto y que se pierde de inmediato en cuanto se empieza a escarbar en la "hondura" del objeto, o en cuanto uno se pierde, siguiendo el ejemplo del hermeneuta, en especulaciones sobre la naturaleza del sujeto. La experiencia histórica no posee, por tanto, el carácter de una penetración más profunda en el objeto, ni de una extrapolación de los conocimientos existentes sobre el pasado (tal como los ofrece el contexto): es una "impresión" que el sujeto tiene del objeto de la experiencia.

Desde el avión sólo podemos ver la Tierra cuando nos encontramos arriba de un agujero en la capa de nubes. Lo mismo sucede al tratarse del pasado: sólo es posible experimentarlo cuando existe cierta "armonía" entre la parte relevante del pasado y el sujeto de la experiencia. A fin de poder desarrollar esta metáfora de la armonía entre el sujeto y el objeto, lo mejor es dirigirnos nuevamente a Dewey, quien distingue los dos siguientes extremos en nuestra experiencia de la realidad: por una parte, podemos experimentar la realidad de manera imperturbable e impasible, del mismo modo que una piedra rueda de una colina sin "darse cuenta" de lo que sucede y, por otra, respondemos a la realidad con una "eficacia mecánica"; es decir, cuando "leemos" los impulsos que la realidad nos transmite sólo en calidad de símbolos o señales de la presencia de determinadas situaciones en la realidad. En tal caso, la realidad desaparece "tras la pantalla" de los símbolos que nos posibilitan la "lectura" de la realidad. En el primer caso, el sujeto de la experiencia se reduce a algo insignificante, y en el segundo, el objeto –la realidad– se convierte en algo irrelevante, en sólo un *occasio* para procesos subjetivos, por utilizar la terminología de Malebranche. Según Dewey, la experiencia estética sólo puede surgir cuando se ha logrado un equilibrio adecuado entre ambos extremos (de un modo que hace eco del *mesotês* aristotélico). Cabe compararlo con la comunicación entre los miembros de un mismo estrato social, que es mucho más rica y compleja que la que se da entre el amo y el esclavo. De la misma manera, la experiencia estética y la histórica sólo son

posibles cuando ni el sujeto ni el objeto son dominantes (tal como es el caso en las teorías trascendentalistas –el sujeto– y las empiristas –el objeto– sobre la experiencia y el conocimiento).

En esta etapa de mi argumentación, el último aspecto de la experiencia estética adquiere de súbito gran importancia. Lo que nos llega en las experiencias estética e histórica es, sin excepción, muy complejo: lo concreto no yace en los elementos en los que las descripciones trascendentalistas o analíticas disuelven la unidad de la experiencia, sino más bien en la complejidad de la experiencia, razón por la cual Dewey propuso diferenciar la experiencia estética de la contextualizada a partir de la "integración interna y la realización" de la primera.[45]

Lo anterior tiene una consecuencia significativa. Es bien conocido todo lo que la interpretación, y en particular la hermenéutica, puede ocasionar en un objeto de la interpretación: el objeto puede perder todo su contorno reconocible. Basta recordar lo que sucede cuando Derrida empieza a trabajar un texto: se pierde toda cohesión, ya que se disuelve el "pegamento" que mantiene unidos los componentes del texto o los de la obra de arte. Al tratarse de las experiencias estética e histórica, la situación cambia, ya que lo que se nos brinda en estas variantes de la experiencia[46] resulta ser complejo y extenso, y éstas se caracterizan por tener cierta "inercia". Cuando colisionan con otros datos de la experiencia y del conocimiento no serán sacadas tan fácilmente de su cauce, y opondrán resistencia a una absorción demasiado pronta por parte de los esquemas y de las concepciones que violentan su naturaleza. El contenido de las experiencias estética e histórica difiere de modo importante del de la experiencia en la tradición empirista, con sus teorías sobre los datos sensoriales, sobre los así llamados *Protokollsätze* [proposiciones protocolares], etcétera. Tales datos experienciales se caracterizan por ser sociables y por estar siempre en disposición de relacionarse con otros datos experienciales afines, lo que genera que se les pueda encajar con gusto y sin problemas en esquemas de distintos tipos. Se trata de datos experienciales "sin cuerpo", en cambio lo que se nos ofrece en las experiencias estética e histórica son datos con cuerpo y con *thumos* [temperamento], por decirlo así; se trata de una experiencia

[45] Dewey, *Art as experience*, pp. 42, 45 y 63.

[46] Al final del siguiente capítulo veremos que esto suele ser cuestión de estados de ánimo y de sentimientos, y que concederle un contenido a esto, no está exento de problemas. Sin embargo, por el momento hablaré sin preocuparme sobre el "contenido" de las experiencias estética e histórica, y me limitaré a decir que en lo "vacío" de los estados de ánimo y de los sentimientos, como un *trait d'union* entre el presente y el pasado, se encuentra buena parte de la explicación de por qué son tan asombrosamente resistentes al "contexto".

repleta de confianza en sí misma, que ni siquiera teme la confrontación con el bloque macizo y sólido que representa una teoría comprobada; en caso de un conflicto entre la teoría y dicha experiencia, suele ser la teoría la que termina perdiendo. En la tradición empírica, la experiencia es como si fuera un punto, en tanto que las experiencias estética e histórica representan superficies, o, dicho de un modo aun mejor, volúmenes. Por este motivo, ellas a veces no se detienen, incluso, a atacar las tradiciones poderosas y respetadas, y logran (en ocasiones) librarse del imperialismo de la contextualización.

Si no existe la armonía, esto es, una relación equitativa entre el sujeto y el objeto de la experiencia, eso conllevará tanto para el sujeto como para el objeto una pérdida de la autenticidad de la experiencia. Ahora comprendemos mejor de dónde viene la resistencia casi universal y unánime a aceptar la idea de una experiencia directa de la realidad. Cuando la experiencia es vinculada exclusivamente con los componentes más sencillos de la experiencia, tal como suele hacerse en la epistemología occidental desde el *Discurso del método* de Descartes, todo el ámbito de la experiencia se pone, en efecto, en manos de la tradición, de la teoría y del contexto. Los "átomos indivisibles" de las proposiciones protocolarias elementales, los datos sensoriales, pierden de inmediato su estructura interna (en la medida que la tengan) en cuanto se exponen a las categorías, las teorías, los relatos, los idiomas, etcétera, existentes. Pero si el contenido de la experiencia se caracteriza por tener una superficie o un volumen, será capaz de resistir con éxito las fuerzas del lenguaje y de la tradición y conservará su identidad. Si bien es cierto que solemos asociar con las ciencias exactas el ataque al contexto y a la tradición, y otorgamos a esos átomos de la experiencia en forma de punto un halo revolucionario, es, de hecho, exactamente al revés: la ciencia es la que resulta extraordinariamente tradicionalista, mientras que el arte y la práctica histórica se encuentran en una revolución permanente.

Conclusión

En este capítulo, al igual que en el anterior, se ha analizado sobre todo cómo la experiencia histórica puede obtener un lugar propio, uno que no es reductible a la matriz de las descripciones tradicionales de la experiencia. Aunque Gadamer esperaba, con justa razón, que precisamente la experiencia estética pudiera ayudarnos a alcanzar tal objetivo, al cambiar la experiencia estética por la dialéctica no se animó a cortar los lazos que unen la experiencia y la verdad; donde está la verdad, la epistemología nunca tarda en llegar y ello hizo que, pese a toda su crítica a Dilthey, Gadamer permaneciese más cerca del trascendentalismo de su eminente precursor de lo que pensaba. Esto nos

confrontó con la pregunta de cómo continuar a partir del punto en el que Gadamer (y otros, como Rorty o Derrida) se detuvieron repentinamente.[47] Por eso, hemos investigado primero cuáles son las consecuencias de la desvinculación de la experiencia y la verdad, y a continuación, cuáles lecciones podemos aprender de la descripción pragmatista de la experiencia estética para la experiencia histórica.

En nuestra intuición de sentido común, el conocimiento tiene que ver con las siguientes tres cosas: en primer lugar, el sujeto; en segundo, las experiencias que éste tiene del mundo, y en tercero, los objetos del mundo, que son regalados al sujeto en la experiencia y por medio de ella. La epistemología busca los esquemas trascendentalistas que rigen tanto al sujeto como al objeto. La experiencia es, por decirlo de algún modo, "aplastada" entre dichos esquemas, que unen lo más que pueden al sujeto y al objeto. Cabe considerar la experiencia histórica un ataque a esta representación de las cosas, ya que la autonomía de la experiencia es capaz de romper irremediablemente con los esquemas ordenados y claros del epistemólogo. Dicho de otro modo, el epistemólogo está empeñado todo el tiempo en repartir el ámbito de la experiencia en una parte que pertenece al sujeto, y otra que corresponde al objeto.[48] En principio podemos deducir de lo anterior que no queda espacio para la experiencia en tanto componente autónomo de nuestra relación con el mundo. La experiencia queda reducida a un solo "momento": el momento infinitamente breve de la transición del objeto al sujeto, o al revés. La experiencia se hunde en el eterno estira y afloja entre el realismo (el empirismo) y el idealismo (trascendentalismo), y dentro de esa dinámica no representa más que el momento infinitesimalmente breve de la transición del sujeto al objeto, donde sea que ocurra en el trayecto que va del sujeto al objeto. En este esquema, la experiencia no supone mucho más que una sombra de la lucha entre el subjetivismo y el objetivismo, entre el idealismo y el realismo, pero tampoco podría ser más que eso.

En este capítulo he propuesto una descripción distinta de la experiencia. Si liberamos a la experiencia del abrazo mortal de la verdad, podrá recobrar su autonomía frente al sujeto y al objeto y podrá aprovechar al máximo su

[47] Si menciono aquí de un tirón a Gadamer, Rorty y Derrida, no pretendo sugerir que no existieran diferencias enormes entre sus respectivos contextualismos. Para un resumen de esas diferencias, *cfr.* M. Jay, "The textual approach to intelectual history", *Force fields. Between intellectual history and cultural critique*, Nueva York, 1993.

[48] Schopenhauer nos ofrece un buen ejemplo: "Se delimitan de manera inmediata: donde empieza el objeto, termina el sujeto". *Cfr.* A. Schopenhauer, "Die Welt als Wille und Vorstellung (I)", en *Sämtliche Werke*, 2 tomos, Wiesbaden, 1972, t. II, p. 6. Y es cierto, la experiencia no tiene importancia en la obra de Schopehauer.

posición estratégicamente favorable, entre el sujeto y el objeto. Más aún, podrá hacerse valer como el jugador más importante en la interacción que se lleva a cabo entre el sujeto y el objeto, y, además, exhortar a este último a que actúe con modestia.

Al contrastar las experiencias estética e histórica con lo afirmado sobre la experiencia en la tradición empirista y en la epistemología, por supuesto, tuve en mente todo el tiempo la práctica histórica y las humanidades. No quisiera pronunciarme sobre la cuestión de si la epistemología es la mejor manera para comprender cómo se obtiene el conocimiento en las ciencias exactas. La epistemología, sin embargo, no es capaz de hacer justicia debidamente a todos los problemas suscitados por la práctica histórica: cómo leer los textos, cómo definir nuestra relación con el pasado. En la práctica histórica, el "momento de transición" entre el sujeto y el objeto es todo menos infinitesimalmente breve; todo lo que es relevante de verdad en la práctica histórica y en las humanidades debe asociarse antes con un trayecto que con un punto, pues no poseemos certezas *a priori* sobre dónde el "yo" –el sujeto histórico– termina o dónde empieza el pasado, es decir, el objeto. Todo es fluido e incierto, son precisamente esa inestabilidad y esa incertidumbre las que determinan el territorio donde la historia y la práctica histórica pueden florecer. Éste es el territorio de la experiencia histórica.

La fascinación de nuestros tiempos por la memoria, la conmemoración y los monumentos ha abierto, sin duda, el camino a la experiencia histórica. Lo que hace unos ochenta años fue puesto por Maurice Halbwachs en el orden del día, se debate con asiduidad desde la publicación de *Les lieux de mémoire* (*Los lugares de la memoria*) de Pierre Nora.[49] Y quién no quedaría impresionado por su obra: abrió un campo de investigación histórica completamente nuevo, que ya nos ha brindado ideas y nociones sumamente valiosas, aunque cabe formular algunas reservas desde la perspectiva teórica. Es una buena noticia que se haya abrazado la noción de la memoria, pues indudablemente armoniza mucho mejor con la experiencia histórica, que lo que se nos ha legado de la práctica histórica tradicional o de la teoría de la historia. ¿Acaso nuestros recuerdos no son el lugar más obvio para lograr el acceso a nuestra experiencia del pasado? Gracias a Nora, los historiadores y los teóricos de la historia han empezado a tomar en serio el trayecto que va del sujeto histórico al pasado, que es el territorio de la experiencia histórica, y no bastan las palabras para elogiarlo por ello. Así y todo, una vez localizado tal territorio Nora lo transformó de inmediato en un nuevo ámbito de la investigación histórica tradicional, al abandonarlo muy pronto por la posición

[49] P. Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, 3 tomos, París, 1984-1992.

segura y confortable del yo histórico (o, en realidad, ahistórico) trascendental, que indaga cómo los franceses de generaciones anteriores experimentaron su pasado. Tal vez era de esperarse de un historiador formado en la tradición cientificista de la escuela de los *Annales*, pero todo lo que se había ganado para la experiencia histórica, se perdió al instante.

Cómo evitar eso constituye el tema de los dos siguientes capítulos.

7

LA EXPERIENCIA SUBJETIVA: EL PASADO COMO ELEGÍA

la reina de la nieve

el vidrio,
te deja al menos
una imagen

de lo que ahí detrás
nunca
se ocultó

Hanneke van Brakel, *Herfstdans, een lied in vier delen*
[Danza de otoño, un canto en cuatro partes]

INTRODUCCIÓN

Hasta el momento hemos tratado la experiencia histórica sobre todo desde el punto de vista filosófico y nos hemos preguntado sólo en pocas ocasiones cuál podría ser su papel en la práctica histórica. Por supuesto, esto no puede quedar así, pues no es la teoría, sino la práctica de nuestra interacción con el pasado la que da la respuesta definitiva a la pregunta sobre si la experiencia histórica merece más atención de la que ha recibido hasta ahora. Si mi exposición se limitara a reflexiones exclusivamente filosóficas y teóricas caeríamos fácilmente en la trampa de una teoría histórica normativa, que prescribe cómo deben hacerse las cosas en la práctica histórica, y no existe nada más hostil a la transición de "ser" a "deber ser" que el análisis de la experiencia histórica tal como se ofrece en este libro. El antitrascendentalismo exige

que se renuncie a todos los esquemas trascendentales, teóricos, lingüísticos, tropológicos y semióticos que tendemos a proyectar sobre el pasado o que los teóricos suelen imponer a los historiadores. Mi teoría es una en contra de la teoría y soy perfectamente consciente de la ironía de que para combatir la "teoría" se necesita un libro por completo teórico. El único argumento que puedo arriesgar para justificar esto es que la teoría resulta indispensable para deshacernos de la "teoría", y que por más práctica que aplique, sin la ayuda de la teoría sería imposible lograr tal objetivo.[1]

Antes de pasar revista a la experiencia histórica propiamente dicha, sugiero que distingamos entre las tres siguientes variantes: la objetiva, la negativa y la sublime. La expresión "experiencia histórica objetiva" la utilizaré para referirme al modo en que la gente experimentaba su mundo en el pasado, lo que puede ser objeto de investigación histórica, pues ha estado siempre en el foco de la atención de los historiadores. Esto concierne ciertamente a los historicistas, aunque mucho tiempo antes de ellos, excéntricos historiadores del siglo XVI tales como Étienne Pasquier y Lancelot Voisin de la Popelinière se mostraron receptivos también a esta dimensión del pasado.[2] No hace falta, por tanto, llamar nuevamente la atención del historiador sobre ese tipo de experiencia histórica, o exhortar al filósofo de la historia a investigar los problemas teóricos de ésta; ya se ha reflexionado y escrito más que suficiente sobre este aspecto de la práctica histórica y por esa razón no se tratará aquí.

Quedan, entonces, la variante subjetiva y la sublime. En el caso de la primera el pasado adquirió su autonomía frente al presente: ya existe un pasado investigado por los historiadores y la fusión entre el pasado y el presente puede generarse aparentemente de la nada, al igual que en el abrazo de Romeo y Julieta. Esto es lo que quisiera denominar la experiencia

[1] Cuando el historicista del siglo XVIII Justus Möser pretendió rechazar las reivindicaciones de Kant sobre la "teoría" a partir de su ensayo "Sobre el lugar común: puede ser correcto en teoría, pero no vale para la práctica", le replicó con una descripción erudita de la historia feudal de su ciudad natal, Hannover. De cierta forma, esto fue admirable: Möser fue consciente de que un rechazo "teórico" de la exposición de Kant le convertiría automáticamente en un partidario del punto de visto que pretendía criticar y que, por ende, bastaría sólo algo semejante. Al mismo tiempo podemos imaginarnos muy bien que los lectores de Möser se preguntaron con desesperación qué hacer con la reacción tan extrañamente inadecuada de Möser. Toda "teoría en contra de la teoría" carga con la desventaja de debilitar su posición al tener que adoptar el lenguaje del enemigo.

[2] Sobre estos autores, *cfr.* D. R. Kelley, *Foundations of modern historical scholarship. Language, law, and history in the French Renaissance*, Nueva York, 1970. Se ha señalado que cabe considerar a Vico un precursor del historicismo decimonónico y un heredero de la práctica histórica protohistoricista del siglo XVI, lo que sólo aumentará nuestro respeto por estos protohistoricistas del siglo XVI.

histórica subjetiva, porque se trata de una experiencia del pasado por parte del historiador –del sujeto histórico– y es la que Huizinga tenía en mente. En este capítulo ofreceré otros dos ejemplos de esta variante; en el caso del primero no nos apartaremos mucho de Huizinga y analizaremos una pintura que, pese a que fue poco trascendente en la historia del arte (o gracias a ello, Huizinga diría probablemente) puede brindarnos la "sensación" de un periodo histórico específico. Se trata de un *capriccio* de Francesco Guardi; espero demostrar que éste nos facilite el acceso a la Venecia del siglo XVIII. Mi segundo ejemplo resulta más complicado, pues la distancia –o la diferencia entre el pasado y el presente– forma parte de dicha experiencia. La experiencia histórica consiste en un encuentro directo no sólo con el pasado en su aspecto cuasi noumenal, sino también con el aura de un mundo que hemos perdido. A modo de ilustración de este tipo de experiencia histórica subjetiva, propongo que analicemos el ornamento rococó. No cabe duda que habrá muchas más variantes de la experiencia histórica, pues como ésta no es epistemológicamente codificable, nada puede excluirse *a priori*.

En ambos casos, la experiencia histórica tiene lugar en un contexto en que el pasado y el presente representan dos categorías distintas. Al tratarse de la experiencia histórica sublime, la situación cambia, pues representa una radicalización del segundo ejemplo de la variante subjetiva (a ejemplificar con el ornamento rococó. La variante sublime no consiste –y es preciso subrayarlo– en la experiencia de la distancia entre el pasado y el presente (presuponiendo en este caso la distancia entre el pasado y el presente). La situación es antes al revés: el pasado surge en la experiencia histórica sublime gracias a la experiencia histórica, y en ella. Recordemos la metáfora de la bola de nieve de Benjamin: en ella, la experiencia sublime es la de un pasado que se escinde del presente. El pasado nace de la experiencia traumática por la que pasa el historiador en el momento en que entra en un nuevo mundo y se da cuenta de que ha perdido el anterior irremediablemente y para siempre. En tales casos, la mente del historiador funciona como una especie de escenario donde se desenvuelve el drama de la historia universal. La trama del destino de una civilización se desarrolla, por decirlo de alguna manera, en la mente del historiador; experiencias históricas sublimes semejantes han sido decisivas en la evolución de la conciencia histórica occidental (y, por ende, de la práctica histórica).

En tales momentos, "la sabiduría del mundo" es expresada ante todo por los historiadores, y la lucha mental personal con el mundo histórico en que ellos viven resulta en tal caso no menos interesante que los problemas del mundo en sí. En una situación de esa naturaleza, el historiador representa para su civilización el papel de un oráculo, parecido al de Delfos, por medio

de cuya boca la divinidad anuncia su voluntad y dirige la palabra a todos los que buscan una brújula en un presente oscuro y confuso. Si bien para un historiador estos momentos son los más trágicos, al mismo tiempo reflejan también su mayor triunfo, pues en éstos los historiadores sienten que forman parte de lo que describen –la escisión de presente y pasado– y su desesperación sobre la pérdida de un mundo familiar los llevará a tener sus pensamientos más profundos. Son los poetas de su tiempo y es en ellos en quienes la experiencia del pasado encuentra sus portavoces. Lo que escriben posteriormente sobre lo que el destino deparó a su civilización y cómo ésta fue lanzada a un torbellino de fuerzas inconmensurables, sin duda, representa –del mismo modo que en el caso de los poetas– una expresión de su experiencia del pasado. Visto de esta manera cabe sostener que la experiencia histórica sublime constituye, de hecho, una fusión de las experiencias objetiva y subjetiva del pasado.

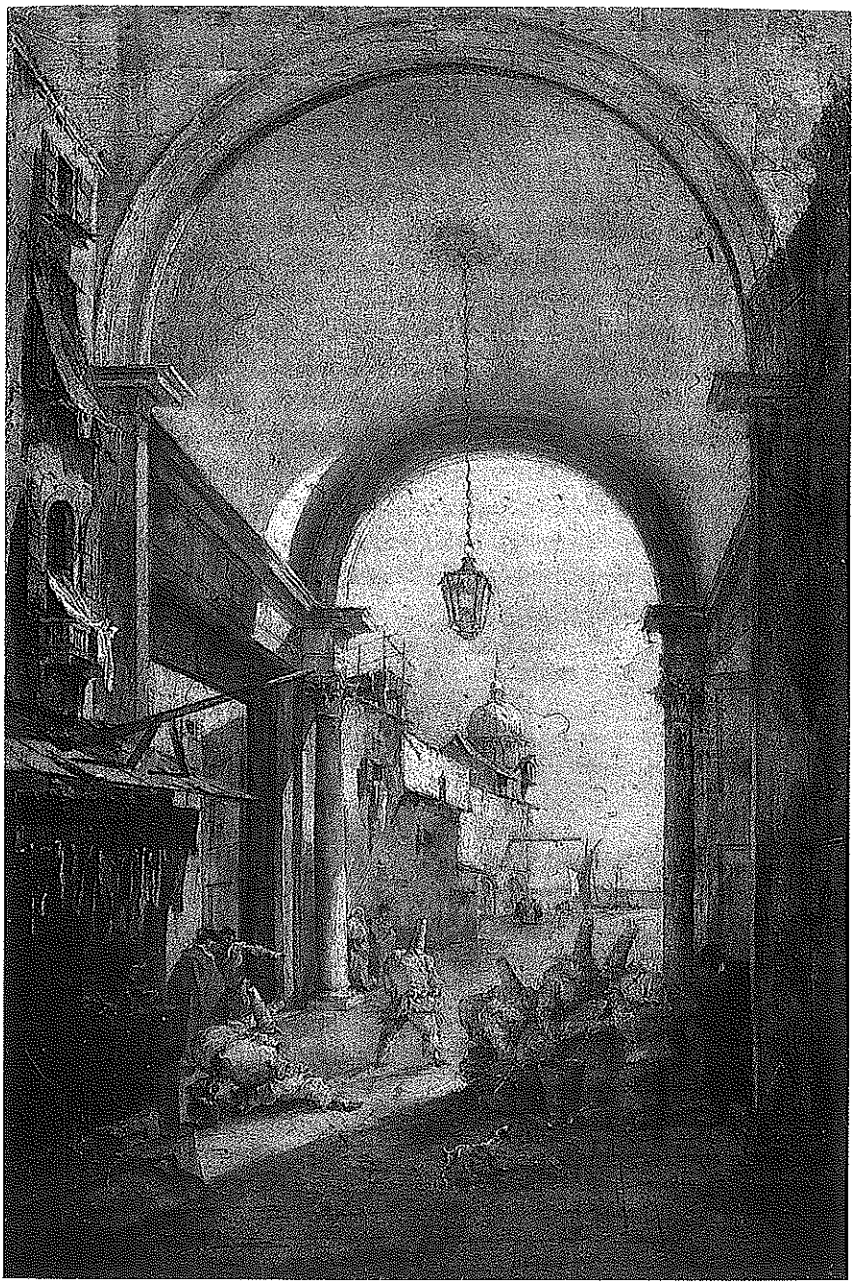
Por este motivo, es imposible establecer una distinción clara e irrebatible entre las tres variantes de la experiencia histórica; en realidad pueden transformarse la una en la otra con facilidad. La objetiva puede cautivar al historiador a tal grado que resuena en su espíritu y que adopta de esta manera el color de una experiencia histórica subjetiva. Es muy posible que una experiencia de tal naturaleza produzca una sensación de pérdida y de desorientación; de ser así, algo de lo sublime de la tercera variante penetrará en la subjetiva, cuando menos así sucedió en el caso de Huizinga. Y como la sublime consiste en una confluencia de las variantes objetiva y subjetiva, engloba ambas, aunque el dramatismo de la sublime las supera por mucho. Se asemeja a la fusión de dos elementos químicos inocuos por separado, pero cuyo compuesto resulta altamente explosivo.

UNA EXPERIENCIA HISTÓRICA

Echemos un vistazo a la pintura *Arcada con linterna* de Francesco Guardi (1712-1793).[3] Es un *capriccio*, una clase de representación difícil de definir que Guardi pintaba con frecuencia en la segunda mitad de su larga vida, después de la muerte de su hermano mayor Gianantonio en 1760.[4] En términos iconográficos, la representación resulta poco sorprendente. Un grabado de

[3] *Cfr.* asimismo E. Runia, "De pissende Pulcinella. Het metonymische karakter van de historische sensatie", *De gids* 168, 2005, 5, pp. 397-416.

[4] "Un *capriccio* es una vista en que la fantasía posee un significado interior", en V. Moschini, *Francesco Guardi*, Londres, 1957, p. 32. Para la relación de Francesco Guardi con su menos dotado hermano mayor, *cfr.* M. Goering, *Francesco Guardi*, Vienna, 1944, pp. 12 ss.



Canaletto –quien gozaba de popularidad en Venecia en ese momento– fue muy probablemente la fuente de inspiración para la arquitectura ahí representada.[5] Los personajes carnavalescos disfrazados de comediantes forman parte, asimismo, de un tema recurrente en la pintura veneciana del siglo XVIII. Cabe recordar que en Venecia el carnaval solía prolongarse indefinidamente, de modo que usar sus mascaradas y los disfraces de éste no era algo excepcional. Los comediantes van ataviados con trajes de pulchinela, un personaje de la *commedia dell'arte* italiana y, en particular, de la napolitana. Jorobado y panzón, luce traje blanco, sombrero cónico y una máscara con una nariz ganchuda cuyas connotaciones sexuales son evidentes. Tiene un carácter desagradable y malévolo, es ocurrente pero vulgar en extremo, egoísta y de apetito insaciable. No cabe duda de que esto último dio motivo para representar a los pulchinelas cocinando, comiendo y bebiendo de la misma manera que aparecen en una pintura similar de Giambattista Tiepolo, quien era veinte años mayor que Guardi.[6] Por regla general, el personaje de Pulchinela debe asociarse con las necesidades y con los procesos más elementales del cuerpo humano, y a partir de las maneras muy variadas en que éstas pueden manifestarse, es posible explicar la volubilidad y la agilidad de Pulchinela.

> La forma proteica de su carácter, su capacidad de adaptarse a cualquier situación sin dejar de ser sí mismo un momento –*i.e.*, la irreductible quintaesencia de su energía le permite renacer de sus cenizas– le trajo fama durante el siglo XVIII: en términos populares, representó la mera imagen de esa inquietud, de la buena disposición de embarcarse en una nueva aventura en cualquier momento, que caracteriza el espíritu de su época. Una infinita cantidad de obras de teatro basadas en esa máscara llevan títulos tales como *Pulchinela el charlatán, Pulchinela triunfa, Los noventa y nueve desastres de Pulchinela, Pulchinela va de caza, El nacimiento de Pulchinela, El espíritu pícaro de Pulchinela*, etcétera. Él es el eterno doble del hombre, al representar el instinto vital más allá de las modas que cambian todo el tiempo.[7]

No menos importante es el modo en que Pulchinela hace contacto con la gente común y corriente, esto es, la gente "como nosotros". Puede suceder que un pulchinela se pierda solo en la multitud (es, sin duda, un precursor del dandi baudeleriano), como lo pintó en 1793, por ejemplo, Giandomenico Tiepolo (hijo de Giambatista y primo de Guardi) en el muy misterioso fresco *El mundo*

[5] Moschini, *Guardi*, p. 32; *cfr.* también J. Adhémar, *Meesters der prentkunst in de 18e eeuw*, La Haya, 1964, p. 77.

[6] Me refiero a *Pulchinela* de Giambattista Tiepolo, que se encuentra en la colección Cailleux en París.

[7] A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo. The Zianigo frescoes at Ca'Rezzonico*, Venecia, 2004, p. 27.

nuevo para su casa de campaña, que ahora se encuentra en el Ca'Rezzonico en Venecia. Es cierto que durante el carnaval muchas personas tenían puesta la máscara de pulchinela, por lo que esto en sí no debería llamar la atención, pero en el arte pictórico dieciochesco, los pulchinelas suelen preferir reunirse entre ellos, como si se necesitaran el uno al otro a fin de hacer contrapeso ante la presencia dominante de la gente "común y corriente". Cabe verlo, asimismo, de la siguiente manera: suponiendo que los pequeños grupos de pulchinelas expresan algo sobre la vida común, sólo pueden lograrlo dando la impresión de que forman parte de un mundo que les pertenece exclusivamente a ellos, una realidad para pulchinelas, por decirlo de algún modo. La clave está en el contraste, y lo que esos personajes "dicen" sobre la vida normal, por supuesto, no puede notarse si se pierden entre la muchedumbre.

Buena parte del secreto de Pulchinela radica en la tensión existente entre el mundo "común y corriente" y el mundo imaginario de dicho personaje. Su aspecto encierra un doble significado, que consiste en que se trata de un personaje cómico que forma parte de la *commedia dell' arte* que plantea al mismo tiempo con ironía la normalidad (la exposición que se llevó a cabo en septiembre de 2004 en Venecia sobre el tema de Pulchinela en la pintura de Giandomenico Tiepolo se intituló muy a propósito *Tiepolo. Ironia e comico*). Ello hace que, desde luego, ésta se vuelva indispensable para ellos, de la misma manera que un comentario depende de la existencia de un texto que comentar. La paradoja estriba, entonces, en que el personaje de Pulchinela se tomó del teatro, en tanto que es también él quien nos debe hacer conscientes de la faceta teatral de la llamada vida "común". O tal como Goethe hace decir a Pulchinela en el primer acto de Fausto II: "Vosotros sois los tontos, que nacisteis encorvados; nosotros somos los listos, que jamás llevamos cosa alguna, puesto que nuestros gorros, chaquetas y guiñapos son ligeros y fáciles de llevar; [...] podéis aplaudirnos, podéis censurarnos: nos importa un pito".[8] La intención de Pulchinela de revelar la verdad por medio de la ironía en ningún lugar queda más clara que en la pintura intitulada *El columpio de Pulchinela,* realizada por Giandomenico Tiepolo, obra que se encuentra en el Ca 'Rezzonico, en la que se aprecia un pulchinela que se columpia en una cuerda, con un cielo azul como fondo, realizando una parodia irónica del modo en que su padre, Giambattista Tiepolo, solía pintar en sus inmensos y sublimes frescos a los dioses y a las diosas, como los que están en Würzburg y en Madrid.

La magia del *capriccio* pintado por Guardi radica en lo que hace con los *topoi* [lugares comunes] tradicionales, aspecto que se detallará a continuación:

[8] J. W. von Goethe, *Faust,* en *Sämtliche Werke,* t. 14, vs. 5215-5226. (Tr. en J. W. von Goethe, *Fausto y Werther,* México, Editorial Porrúa, 1992, Sepan Cuantos, 21, p. 86).

concentrémonos ante todo en la forma que el pintor le dio a la representación. Por varias razones, ésa es ilógica y genera cierta cantidad de discordancias semánticas. En primer lugar, existe un contraste entre, por un lado, la parte superior de la pintura donde está situada la masa pesada de la pared, y, por el otro, la parte inferior que parece casi transparente gracias a las puertas abiertas y a la ligera construcción de columnas. La parte superior está sobrecargada, en el sentido de que provoca la tentación de poner la pintura de cabeza; en efecto, de esta manera la composición adquiere mayor lógica que en la posición correcta. Lo distorsionado de la composición se refuerza todavía más porque toda la pared izquierda parece arrastrada hacia la pequeña cúpula: dicha pared parece estar más retirada, más puesta en dirección del punto de fuga que la pared derecha de la arcada. Este efecto escheriano resulta tanto más extraño cuanto que unas cuantas mediciones nos demuestran que toda la obra está hecha de acuerdo con las leyes de la perspectiva. Nos topamos con algo que me gustaría denominar la "improbable probabilidad" de esta pintura; esto es, un elemento extraño que en segunda instancia ya no causa extrañeza. Dicha probabilidad queda tal vez mejor simbolizada por la propia ciudad de Venecia, pues qué podría ser más improbable que esa obra de arte construida sobre las aguas poco profundas de la laguna. Y sin embargo, es una realidad.

La primera discordancia es reforzada por una segunda, a saber: la diferencia entre, por una parte, la perspectiva desde la cual el espectador ve la arcada y, por otra, la manera en que él está situado en el espacio tal como lo sugiere la pintura. En lo referente a la perspectiva, el espectador está cerca de la pared de la arcada, pero lo que alcanza a ver de la pared izquierda es mucho menos de lo que se esperaría por el lugar donde está ubicado. El acortamiento de dicha pared sólo sería comprensible si nos hubiéramos situado más cerca de esa pared de lo que permite la perspectiva. Dicho de otra forma, el punto de fuga –determinado con mucha precisión por la perspectiva de la pintura y que está en el lugar donde el mástil de la lancha que está en el fondo se interseca con el horizonte– no coincide con nuestra orientación, que es llevada mucho más hacia la derecha en el espacio de la pintura. Es como si pusiéramos los pies unos metros más hacia la izquierda del lugar donde se posa nuestra mirada. En una representación virtualmente idéntica que está en el museo del Hermitage en San Petersburgo, este efecto resulta aún mucho más fuerte. Lo mismo se aplica a la versión de la pintura que está en la Pinacoteca Antigua en Múnich. Y, cada vez, el origen de la discordancia es un enigma, más parece tratarse de una ilusión óptica que de una inconsistencia en la composición.

Para finalizar, existe una tercera discordancia que merece nuestra atención: debido a la arcada y a las paredes de la fachada, la composición produce

el efecto de un túnel. Ahora bien, lo curioso de los túneles es que, al mismo tiempo que sugieren una gran distancia o profundidad, acercan el punto de fuga al primer plano. Si miramos hacia adentro en un túnel, éste sin duda determina dicho punto, pero también sentimos la tentación de situarlo en algún lugar de la propia arquitectura del túnel, con lo que no parece estar más lejos que su parte trasera. Esto significa que no sólo ocasiona una prolongación óptica del espacio, sino también un acortamiento (un efecto recurrente en la obra de Guardi). De este modo, en el *capriccio* la distancia entre la cúpula en el fondo y la linterna que está en primer plano –que Guardi pintó de manera desafiante muy cerca la una de la otra–parece más corta de lo que debiera ser en realidad. Dicho de otro modo, en ninguna parte la realidad tridimensional se parece tanto a su proyección en el plano bidimensional, como en el caso de los túneles. La composición confunde nuestras intuiciones sobre lo que está lejos y lo que está cerca, y sobre la distinción entre el plano tridimensional y el bidimensional; Piranesi, contemporáneo de Guardi con quien nos volveremos a topar al tratar el ornamento rococó, aprovechó enormemente este efecto. Y, pese a todo, la "probabilidad improbable" de la pintura no transgrede en ningún momento las leyes de la perspectiva de verdad.

Hasta aquí por lo que respecta a los aspectos formales y estructurales de la pintura, pero surge la pregunta sobre si la pintura de Guardi muestra discordancias similares en el plano del contenido o de la semántica. Y, en efecto, pueden comprobarse dos de éstas; a continuación detallaré primero la menos importante: los personajes de la *commedia dell'arte* figuran con frecuencia en pinturas y grabados dieciochescos franceses e italianos, y en tales obras cabe distinguir los siguientes tres planos: en el primero está el mundo del teatro, del que son tomados, desde luego, los personajes. En el segundo se encuentra la realidad "común", y entre el primero y el segundo está el plano de la mascarada carnavalesca, del teatro llevado a la calle, por así decir. Un pintor puede jugar con estos tres planos, y precisamente por eso en el siglo XVIII –cuando el teatro y el "mundo real" estaban más íntimamente ligados que nunca–existió gran fascinación por este género.

Las representaciones plasmadas en las pinturas y en los grabados de, por ejemplo, Claude Gillot –uno de los primeros en experimentar con el género en Francia a finales del siglo XVII–, debemos interpretarlas de manera literal;[9] es decir, los arlequines, los scapinos, los pantaleones y los pulchinelas o cualesquiera que fueran sus nombres, se encuentran de verdad en el escenario. Los seguidores de Gillot, tales como Lancret, Pater y, el más famoso de ellos, Antoine Watteau, rompen con esa literalidad y colocan un marco imaginario

[9] M. Florisoone, *Le dix-huitième siècle*, París, 1948, p. 35.

alrededor de los personajes de la *commedia dell'arte*, de modo que son aislados de los personajes comunes y corrientes, quienes, a diferencia de las pinturas de Gillot, se encuentran también en las representaciones y desempeñan un papel esencial al evocar la tensión entre el teatro y la realidad. Los personajes de la *commedia dell'arte* no portan máscaras (aunque el contexto teatral ha desaparecido), pero conservan el recuerdo del teatro. Dentro de este marco imaginario y gracias a él, el teatro se sitúa en la realidad, por lo que se genera una tensión en la representación que haría falta si sólo se tratara de enmascarados, pues la representación adquiriría más bien un carácter metafórico o alegórico. La metáfora nos invita a ver la vida real como una comedia, como un *theatrum mundi*, como en el caso de las obras de Pater y de Lancret. El talento único de Watteau le permitía, además, expresar acertadamente la personalidad del retratado, disfrazado de personaje de la *commedia dell'arte*; ello hace que su *Gilles* o *Le Mezzetin* brinden la notable proeza de encarnar la literalidad en una metáfora.

Guardi va mucho más allá; el marco imaginario pintado por Watteau *cum suis* [con los suyos], que separa el mundo del teatro del mundo "normal", está ausente de manera patente en su *capriccio*, que muestra un movimiento radical que retorna de la metáfora a la literalidad. No es el equivalente pictórico de la metáfora del *theatrum mundi*, aunque esto no significa que los seis pulchinelas que están dentro del círculo de cinco personas vestidas con ropa normal de su época, sean enmascarados, como tampoco lo son en las pinturas de Lancret, Pater o Watteau. En la de Guardi no sólo están disfrazados de pulchinelas, sino que también se comportan como tales: están comiendo, bebiendo y orinando, su comportamiento es vulgar, etcétera. Ahora bien, es cierto que durante el carnaval veneciano muchos se disfrazaban de pulchinelas sin que eso les obligara a hacer teatro en la calle. Esto significa que en esta pintura, el mundo del teatro se presenta en el mundo real. El tropo empleado por Guardi es muy distinto al que empleó Watteau. La vulgaridad desafiante y prosaica con la que los pulchinelas están cocinando, bebiendo y orinando con entusiasmo no tiene nada que ver con la reflexión alegórica indulgente de la que se valieron en sus obras Watteau o Lancret. Guardi no elige la metáfora, sino la paradoja, como se explicará a continuación: el conflicto que existe entre el teatro y la realidad se conserva completamente y se muestra como un aspecto del mundo "real". Es como si el teatro fuera sacado de su contexto y arrojado de modo rudo y sin reparos a la vida "real", sin poder contar con los mecanismos mitigantes empleados por sus precursores menos cínicos. El mensaje que pretendió transmitir por medio de su pintura no fue, por tanto, una invitación a imaginarnos el mundo "real" como si fuera teatro (tal como en la metáfora del *theatrum mundi*); no, lo que Guardi pretendió

fue mostrar la verdad de que la vida abarca ambas cosas: la vida real es a veces lo que parece, aunque a veces resulta también una comedia cruda y dolorosa en el sentido más literal de la palabra. La tensión entre estas dos –que un momento es esto y el otro aquello– dota de mucha fuerza a este mensaje. En otras palabras, el mundo del teatro (la representación) forma parte de nuestra realidad cotidiana de la manera más literal posible; ello hace que la representación haya penetrado en el mundo del representado (la realidad). La representación y el representado son entrelazadas de una forma con la que nos volveremos a topar en el rococó.

Por último, quisiera analizar la discordancia semántica más importante de esta pintura; admito de inmediato que aquí se trata de la manera en que yo experimento la obra, y soy plenamente consciente de que otras personas podrían tener reacciones emocionales muy distintas a las mías al contemplarla. La discordancia a la que me refiero es la que relaciono con la sensación del *ennui*, del tedio. Ésta queda plasmada en la luz del sol mediterráneo en el fondo que es muy fuerte, pero que pese a ello no alcanza a penetrar hasta el oscuro primer plano; me provoca la sensación de estar encerrado en la estrecha arcada sin salida, incapaz de llegar al mundo libre que está situado detrás de ésta, donde sucede la vida "real". Esta sensación aumenta debido al peso abrumador de la elevada bóveda de la arcada, y la alta pared vertical que se encuentra arriba de ella; las tres discordancias antes mencionadas contribuyen a esta sensación de estar prisionero en un espacio estrecho que casi no permite movimiento alguno y que está lejos del mundo exterior soleado donde uno halla todos los gustos y placeres de la vida pública. Las discordancias parecen formar las paredes de una prisión que recluye nuestro mundo sentimental y de donde es imposible escapar.

Se registra, huelga decir, mucha actividad en la pintura, tal como la encarnada por los pulchinelas en el primer plano, pero sus movimientos se muestran tan sin sentido e inútiles como lo es nuestra vida cuando nos hallamos en una condición de tedio o de *ennui*. Según el psicólogo[10] de las relaciones objetales, O.F. Kernberg, el tedio es producto de la incapacidad temporal de establecer contacto útil con los objetos del mundo exterior.[11] Su

[10] La psicología de las relaciones objetales es una rama del tronco freudiano dedicado "al estudio de la relación entre las personas externas reales y las imágenes internas y los residuos de las relaciones con las primeras y el significado de esos residuos para el funcionamiento psíquico"; *cfr.* J. R. Greenberg y S. A. Mitchell, *Object relations in psycho-analytical theory*, Cambridge Mass., 1983, p. 12.

[11] O.F. Kernberg, *Borderline conditions and pathological narcissism*, 2a ed., Nueva York, 1985, pp. 213-224.

interpretación del tedio coincide con aquello que en la Antigüedad y en la Edad Media se describió como "los horrores del mediodía" o *acedia*.[12] Con todo, es más importante que todos los análisis coinciden en el hecho de que el tedio en sí es producto de un conflicto intrapsíquico, de discordancias internas; por este motivo, las discordancias detectadas en la pintura nos encaminan hacia el tedio. En el primer tratado clínico consagrado al asunto, el freudiano Otto Fenichel escribió que el tedio surge a raíz de un conflicto entre los deseos del *id* y el rechazo de éstos por parte del *ego*. Éste le niega al individuo los objetivos que podrían brindar satisfacción al *id*: "la tensión instintiva está ahí, pero falta el objetivo instintivo".[13] Tal conflicto es sugerido por la neutralidad austera del fondo del *capriccio* (el sol, la iglesia, el mar, la lancha) que contrasta con las manifestaciones obsesivas del *id* encarnadas en los pulchinelas en el primer plano, lo que en conjunto lleva a la angustiante sensación de haber naufragado irremediablemente. En extremo esclarecedora resulta la comprobación de Kernberg de que el tedio delata una sensación de vacío, una "experiencia subjetiva de vacío", que suele pretenderse ocultar –según Healy– por medio de una "inquietud peculiar: los niños se agitan, y los adultos pueden retorcerse literalmente como si estuvieran agonizando, o juegan de manera nerviosa con sus dedos, se muestran impacientes o actúan con nerviosismo [...] comen de forma compulsiva sin tener hambre o se ponen a fumar un cigarrillo tras otro".[14]

El traje blanco de pulchinela, desprovisto de los adornos y el acicalamiento que tanto gustaban durante el *ancien régime* –casi no era más que un "overol" blanco– refleja el vacío psíquico del tedio. Cabe señalar que pulchinela representa una *larva*, el alma de un difunto,[15]condenado a vagar sin rumbo ni sentido, y, por tanto, a un estado de tedio permanente.[16] No menos característico es que en la *commedia dell' arte,* Pulchinela encarne al personaje más escurridizo: no tiene un papel fijo, se presenta un día de un modo, y al siguiente de otro, por lo que el corazón de su personalidad resulta

[12] Para una exposición magnífica de la historia del tedio y del *ennui, cfr.* R. Kuhn, *The demon of noontide. Ennui in Western literature*, Princeton, 1976.

[13] Citado en S.D. Healy, *Boredom, self and culture,* Cranbury Nueva Jersey/Londres, 1984, pp. 47-48. O. Fenichel, "On the psychology of boredom", en *The collected papers of Otto Fenichel,* 2 tomos, Nueva York, 1953, t. I, p. 293.

[14] Healy, *Boredom*, p. 42.

[15] R. L. Erenstein, *De geschiedenis de la commedia dell'arte,* Amsterdam, 1985, p. 104.

[16] *Cfr.* para tradiciones de esa índole en la cultura popular asimismo E. B. Le Roy Ladurie, *Montaillou. Een ketters dorp in de Pyreneeën (1294-1324)*, Amsterdam, 1984, pp. 446-466, y Carlo Ginzburg, *De kaas en de wormen. Het wereldbeeld van een zestiende eeuwse molenaar*, Amsterdam, 1982, pp. 127 ss.

tan vacío como lo blanco de su traje.[17] Su comportamiento escandaloso, su agitación continua, sus actividades permanentemente cambiantes, la ingesta compulsiva de comida del de por sí corpulento Pulchinela, coinciden con la necesidad arriba mencionada de disimular el tedio, y nos hace llegar a la conclusión de que Pulchinela lo representa. En 1628, Cecchini lo describe como el personaje teatral que "expulsa la melancolía, o al menos la destierra por un largo rato".[18] ¿Cómo mejor expulsar el tedio, ocasionado por la metáfora del *theatrum mundi*, que objetivándolo y haciendo que de cierta forma quede aislado?

En este punto, el *capriccio* de Guardi nos brinda acceso a lo que podría denominarse el "estado de ánimo existencial" del *ancien régime* o, al menos, a uno de ellos. Y este tipo de estados de ánimo no es menos vital para una época histórica que los nuestros para nosotros; constituye el contexto que determina nuestra manera de experimentar el mundo, y lo mismo puede decirse sobre su relevancia para las épocas históricas. Por lo que respecta a la noción de Huizinga de la experiencia histórica, vimos en el capítulo III que los objetos de ésta suelen "oírse" u "olerse" antes que "verse". El estado de ánimo o el entorno existencial de una época son objetos inmanejables para la investigación histórica, mientras sigamos empleando el discurso histórico del historiador positivista o constructivista. En esa clase de discurso, tales objetos resultan tan imposibles como inútiles. El sentimiento existencial de una época es, no obstante, algo que sólo podemos "oír" y no "ver", pero no por ello resulta menos real. Podemos "oírlo" porque su efecto es más directo que él de las cosas que podemos "ver" del pasado; los objetos que "vemos" están a cierta distancia de nosotros, en tanto que los sonidos que "oímos" poseen la capacidad de entrar realmente en nuestros oídos y ocasionar una especie de unión momentánea entre nosotros y ese sonido que oímos. Cuando una pintura como el *capriccio* de Guardi resuena (por utilizar la metáfora más apropiada) en nuestro estado de ánimo, nuestra mente y el timbre de una época histórica se tocan, o hacen contacto, con lo que nos acercamos a ella más que nunca. En tal momento nos encontramos en una situación similar a la de Florio cuando tuvo su último y fatal encuentro con Venus. Esto es lo que antes he llamado la "experiencia intelectual": el estado de ánimo de una pintura puede conmovernos de un modo mucho más directo y penetrante que todo lo que puede verse en la representación como tal. Experimentamos la confrontación con la pintura como si fuera una pieza musical.

[17] Erenstein, *Geschiedenis*, p. 109.
[18] Citado en Erenstein, *Geschiedenis*, p. 106.

El *capriccio* de Guardi y los pulchinelas nos conducen al corazón de la vida pública en el siglo XVIII, su fascinación por la metáfora del *theatrum mundi* y el tedio que ineluctablemente generaba. Tal como señala Richard Sennett en *El declive del hombre público*: "Queda una última pregunta que plantear sobre la esfera pública en el siglo XVIII. ¿Qué tipo de hombre la habitó? La gente de la época dio una respuesta clara a esa pregunta: fue un actor, un artista. [...] Hace dos siglos, la imagen del hombre público como actor representó una identidad muy definida; precisamente porque fue declarada de manera tan directa, mirando hacia atrás, sirve un valioso objetivo".[19] En tiempos del *ancien régime*, la actuación no se limitó al teatro sino que formó parte de la conducta pública, en la calle, en la taberna y la posada, e, incluso, en casa. La complicada moda del siglo XVIII le brindó a la persona que vivió en aquella época, la posibilidad de aprovechar su vestimenta como vestuario. La gente se maquillaba con mucha frecuencia, y los *mouches* [lunares artificiales] que tanto hombres como mujeres pegaban en sus rostros, indicaban el "papel" que se deseaba desempeñar ese día. Las elites de todas las capitales europeas eran aficionadas a las mascaradas y al uso de disfraces muy peculiares. En este sentido, la paradoja plasmada por Guardi, que encierra la mezcla del teatro y de la vida real justo en el periodo posterior a la Revolución francesa, se hizo realidad y llegaría a su clímax con la ópera *Cosi fan tutte* de Mozart.

Desde finales del siglo XVI, de hecho, La Rochefoucauld reconoció que debía existir un vínculo estrecho entre el tedio y la dirección extremadamente teatral de la vida social, que encontró su mayor expresión en la corte en Versalles.[20] Marie du Deffand, en cuyo caso su *ver solitaire* [gusano solitario], como solía denominar a su tedio, adquirió las proporciones de lo que en nuestros días se llamaría una depresión seria, comprendió muy bien ese mecanismo: el tedio es el producto de la represión de las emociones, tal como exigía la vida social en el siglo XVIII (que es exactamente contra lo que se rebelaría Rousseau). "El tedio es la privación del sentimiento, con el dolor de no poder prescindir de él", según escribe Madame du Deffand en una carta a su amiga, la duquesa de Choiseul.[21] Éste es el sentimiento existencial del *capriccio* de Guardi, un estado de ánimo tan fuerte que desaparecen las barreras del tiempo y de los siglos que nos separan de la Venecia del siglo XVIII, cuando dejamos que éste ejerza su efecto.

[19] R. Sennett, *The fall of public man. On the social psychology of capitalism*, Nueva York, 1978, p. 107.

[20] Healy, *Boredom*, p. 48.

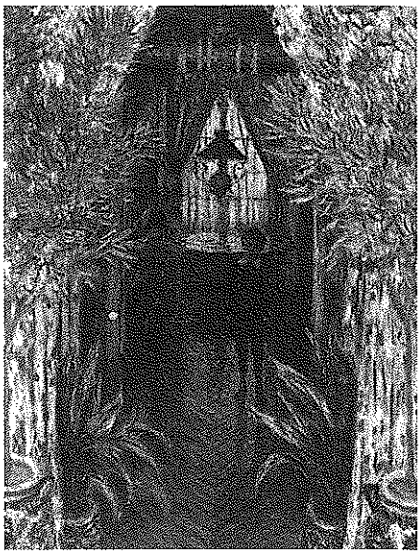
[21] W. Klerks, *Madame du Deffand. Essai sur l'ennui*, Assen, 1961, p. 48.

Descontextualización y autenticidad

¿Qué tiene que ver todo lo anterior con la experiencia histórica?, ¿de qué manera se distingue mi análisis del *capriccio* de Guardi del que suelen hacer los historiadores?, ¿acaso mi explicación de dicha obra de Guardi, de cómo ésta pertenece a la tradición de Gillot, Lancret, Pater y Watteau y del papel desempeñado por Pulchinela en la *commedia dell'arte* no es idéntica al análisis "contextualizado" convencional de tal obra?, ¿acaso no coincide mi análisis en su totalidad con la hermenéutica de Dilthey y, en particular, con su concepto del *Erlebnis*?, ¿dónde quedó el valor adicional que parecía prometer la experiencia histórica?

Para poder responder estas preguntas, empiezo por lo que representó para mí "el repentino agujero de las nubes contextuales", por retomar la metáfora que introduje al final del capítulo anterior. En mi experiencia, lo esencial fue el contraste entre, por una parte, la serenidad de la laguna en combinación con la pequeña cúpula bañada por la luz del fuerte sol de verano en el fondo de la pintura y, por otra, la agitación escandalosa de los pulchinelas en el estrecho espacio claustrofóbico bajo la arcada en el primer plano. El rayo de luz solar que entra en la arcada del lado izquierdo adquiere gran importancia, pues todo lo demás depende de él. Consta que Guardi consideró también esencial tal rayo, dado que lo pintó del mismo modo en la tan parecida pintura antes mencionada, que está en el Hermitage. Debemos darnos cuenta de que conforme transcurre el día, el rayo de luz se va haciendo más delgado, por lo que funciona como un reloj de sol natural y simboliza de tal manera el régimen del día y de la noche, indiferente a toda actividad humana. Fue precisamente esto lo que me conmovió profundamente al contemplar el *capriccio*, con lo que en mi experiencia se derrumbaron las barreras que separaban el presente y el mundo del siglo XVIII. Me provocó la paradójica sensación de reconocer algo que he sabido siempre, pero había olvidado; fue como la confrontación con algo que me resultó ajeno y familiar a la vez.

Estos aspectos de la pintura no representan en sí mismos ningún interés histórico o para la historia del arte, pues no hace falta poseer conocimientos históricos o de la historia del arte para cobrar conciencia de lo anterior; un niño ignorante, pero inteligente y atento podría conmoverse por ellos tanto como yo. Para el historiador no hay, además, ninguna razón para prestar atención a esos asuntos, porque no aportan conocimiento alguno al significado de la obra en términos de la historia del arte. Desde el punto de vista de la historia efectual (por utilizar el término adecuado), el rayo de luz solar no tiene importancia. No existen motivos para pensar que otros sentirán la misma



fascinación que yo siento por él; y por qué me conmovió tanto a mí, es irrelevante e incluso, probablemente, incomprensible para otros. En mi caso particular, tal vez determinada experiencia de mi infancia haya sido la causa de mi fascinación por ese aspecto en particular de la pintura de Guardi. Es posible que recordara, consciente o inconscientemente, un rayo de luz semejante –por ejemplo, un rayo de luz[22] sobre el piso en una habitación de la casa donde crecí, que en aquel entonces experimenté con singular intensidad– es decir, con tal fuerza que de una forma indefinible pudo determinar el estado de ánimo de mi personalidad para el resto de la vida. Sin embargo, no por esta razón desconfío de la interpretación que hice de la pintur; al contrario, mi experiencia olvidada es justamente lo que me permitió acceder a ella. Otros, que no han experimentado algo parecido, no tienen acceso a la pintura de la misma manera que yo, por lo que cabe afirmar que aquella experiencia me permitió decir algo sobre dicha pintura y sobre el pasado simbolizado por ella, que otros posiblemente no sean capaces de percibir.

Si bien es cierto que mi receptividad hacia estos aspectos puede reducirse a determinadas particularidades de mi historia personal a la vez que ofrecen una explicación "contextual" de dicha receptividad, y aunque esto puede esclarecer por qué "las nubes del contexto" se abren en un momento dado a fin de darnos la oportunidad de echar un vistazo al pasado en sí, no puede deducirse en absoluto de todo lo anterior –nuevamente–que el contenido de la propia experiencia histórica se afectara o que se deformara por causa de aquello que la hizo posible. Pese al criterio convencional de que los sistemas de pensamiento formales, teóricos, lingüísticos, narrativistas o históricamente determinados moldean o forman la experiencia, su variante histórica ciertamente es capaz de escapar de semejantes factores determinantes. Más aún, presupone tales factores determinantes y, justamente, los necesita. Sólo en un mundo historizado exhaustivamente, donde el pasado en sí mismo

[22] La pintura *Esquina de estudio* de Claude Monet ofrece una ilustración acertada de lo que puede evocar un rayo de luz en el piso de una habitación.

y el sujeto histórico han perdido sus contornos y han quedado reducidos a meros momentos en una historia efectual gadameriana, será posible traspasar la costra de la historia efectual y encontrarse con la historia en su desnudez cuasi noumenal. Se necesitan las costras para poderlas traspasar. La experiencia histórica no consiste en el retorno a un estado de inocencia original o que antecede a toda práctica histórica, sino más bien en una dimensión situada después o más allá de toda práctica histórica. Lo sublime sólo entra en escena cuando todo está dicho y hecho y no tiene afinidad con el inicio, los fundamentos o los principios, mas constituye la señal de que algo ha llegado a su fin, a su compleción.

Los datos sensoriales elementales (los llamados *sense data*) están totalmente indefensos ante la violencia de los sistemas de pensamiento. La congruencia entre el sujeto y el objeto de la experiencia histórica sólo es posible al tratarse de una mente empapada de historia, que posee una caleidoscópica diversidad de formas, entre las que, de repente, una se revela congruente con el pasado en sí. Quisiera dejar claro, además, que rechazo toda interpretación objetivista o subjetivista de lo que sucede en la experiencia histórica, pues aprendimos de nuestro análisis de Gadamer que en dicha experiencia se disuelven el sujeto y el objeto, tras lo cual no queda espacio para la subjetividad o para la objetividad. Debemos soltar la imagen familiar de un objeto (un árbol, una mesa) dado al sujeto en la experiencia, por más incómodo y antinatural que esto pudiera parecernos. En la experiencia histórica sólo existe la experiencia; las dimensiones del sujeto y del objeto desaparecen tras su horizonte y pierden por un tiempo la prioridad lógica de la que suelen gozar por encima de la experiencia. Una descripción subjetivista u objetivista de la experiencia histórica contradiría sencillamente su esencia. Cuando de repente e inesperadamente se produce la congruencia entre un segmento del pasado y nuestros sentimientos, por un breve instante los disolveremos juntos con el pasado en el eje que vincula el pasado (objeto) con el presente (sujeto). En tal situación, todo lo que queda fuera de dicho eje –nuestro pasado o el contexto histórico de la pintura– perderá su presencia y su relevancia para nosotros. Con justa razón, Dewey describió la experiencia estética pragmática como "la concentración de experiencia", es decir, "una experiencia que es inusualmente completa en sí misma".

Lo que nos permite ver el agujero en la capa de nubes es nada menos que una revelación; quedamos pasmados por lo imprevisto que le es propio y que nos tomó completamente por sorpresa; está garantizada la autenticidad que Huizinga atribuyó a la experiencia histórica. En lo personal quisiera definir la autenticidad en concordancia con lo que, según Dewey y Beardsley, cabe atribuir a la experiencia estética, a saber: la capacidad de subsumir todos

los orígenes del significado, de ser "completo en sí mismo" sin que ningún contexto influya en su configuración. El contexto destruye la autenticidad, y si ésta se interpreta del modo que acabo de proponer, nunca podrá conseguirse, en efecto, en "condiciones normales", esto es, conforme el régimen de la distinción epistemológica entre el objeto y el sujeto.

A fin de comprender lo precedente es preciso investigar el papel que desempeña el contexto en "condiciones normales"; es decir, en la cotidianidad, en la ciencia y en nuestra manera de ver el pasado, el sujeto y el objeto anteceden lógicamente a la experiencia. En tal situación "normal", la relación entre el sujeto y el objeto se caracteriza por una "desigualdad" sistemática, en la que uno –trátese del sujeto o del objeto– ejerce un predominio abrumador sobre el otro. Es difícil, por no decir imposible, imaginarse una situación en la que ambos tengan (más o menos) la misma fuerza. Aun después de reflexionar largo rato sobre un ejemplo, debo confesar que no se me ocurrió ninguno; en cuanto dividimos el mundo en lo que corresponde al sujeto y al objeto, respectivamente, uno de los dos resulta ser siempre superior.

En esta cuestión lo crucial es lo siguiente: la responsabilidad de dicha desigualdad sistemática en la relación entre el sujeto y el objeto no recae en ellos, pues las nociones de sujeto y de objeto son en sí mismas suficientemente flexibles y su relación suele caracterizarse por una indulgencia del uno para con el otro. El sujeto, por ejemplo, puede expandirse sin problemas sobre gran parte del territorio que, a simple vista, tenderíamos, a adjudicar al objeto; piénsese, verbigracia, en una nación o en una civilización con la cual se identifica. Un ejemplo aún más acertado (y más preocupante) consiste en el hecho de que el individuo al ser parte de una masa –según psicólogos de masas tales como Gustave Le Bon, Gabriel Tarde y el propio Freud en su *Psicología de masas y análisis del Yo* de 1921–, puede perder su identidad por completo. A la inversa, la dimensión del objeto se muestra a veces capaz de reivindicar una parte del mundo que por naturaleza parece pertenecer al sujeto, al menos en un golpe de vista; un buen ejemplo de esto sería nuestro cuerpo. Cabe atribuir éste y todo tipo de aspectos de nuestro mundo subjetivo de la experiencia a la dimensión del objeto; para una gran variedad de psicopatologías y de filosofías ésta es la condición más o menos natural. Las propias nociones de sujeto y objeto están abiertas a cualquier compromiso posible entre ambas, por tanto, no son ellas las que generan el problema.

El contexto es lo que hace que las nociones de sujeto y objeto sean tan irreconciliables, pues en cuanto el contexto entre en el escenario y se adhiera al sujeto o al objeto, en un abrir y cerrar de ojos desproveerá al otro de todo su contenido. Contextualicemos un objeto, sea una mesa o nuestro cuerpo: al instante, éste sentirá el inmenso "poder de aspiración" ejercido por

el contexto de la realidad física entera y de todas sus relaciones causales. En un dos por tres el sujeto queda reducido –en el mejor de los casos– en un yo trascendental, y en el peor de ellos, en una neblina de datos neurofisiológicos. Y si el sujeto constituye nuestro punto de partida para la contextualización, la perspectiva óptica será la primera victoria modesta del sujeto sobre el objeto, pero más tarde llegará la ciencia, y en particular su lenguaje, seguido por la epistemología y, para finalizar, el idealismo para anunciar la victoria total del sujeto sobre el objeto. El objeto pierde toda su autonomía y todos sus privilegios. En síntesis, no es por causa de su naturaleza que el objeto y el sujeto sean categorías tendientes al imperialismo, sino que lo son porque en los contextos en los que se presentan reina la discordia que genera la hostilidad entre ellos que ocasiona que una y otra vez tiendan a marginarse mutuamente. Podría decirse que un filósofo que investiga la relación epistemológica entre el sujeto y el objeto sin tener plena conciencia de las maquinaciones siniestras del contexto, se parece a alguien que combate Al Qaeda sin tomar en cuenta la financiación del terrorismo internacional.[23]

Lo anterior tiene, naturalmente, consecuencias para la experiencia. Al final del capítulo anterior esbocé un modelo para recorrer el trayecto entre el sujeto y el objeto, en el cual la epistemología aplasta, por decirlo de algún modo, la experiencia entre ambos: todo el espacio que podría brindarse a la experiencia, a final de cuentas es reclamado por el sujeto o por el objeto, no toleran la experiencia entre ellos. Cuando el sujeto triunfa sobre el objeto y sobre las partes relevantes de la experiencia, el verdadero vencedor será el

[23] Veamos, por ejemplo, la teoría de la correspondencia de la verdad. El problema radica en el significado exacto del vocablo "correspondencia": por una parte, existe un "trozo" del mundo, y por otra, un "trozo" de lenguaje. ¿Cómo podrían corresponder dos cosas tan distintas entre sí? La única solución consiste en inventar un esquema que engloba tanto al objeto como al enunciado verdadero del sujeto sobre el objeto, en términos que permitirían definir y fijar la "correspondencia". Hemos comprobado, sin embargo, que no hay tales esquemas: sólo existen el mundo y el lenguaje, no hay más (y, según Davidson y Rorty, tampoco nos hace falta más). Tarski resolvió el problema estableciendo una distinción entre el nivel de objeto del enunciado verdadero ("La nieve es blanca") y el nivel meta, esto es, cómo el nivel de objeto se relaciona con el mundo ("La nieve es blanca" es verdad, si y sólo si la nieve es blanca). De este modo, se esquivaba el problema de la correspondencia entre el lenguaje y el mundo al transformarlo en una relación entre el nivel meta y el nivel del objeto. Esta relación sí está libre de problemas y disponemos de los instrumentos para manejarla de forma adecuada. ¿Acaso no ofrece esto una solución al problema epistemológico de "la verdad como correspondencia" en términos de la distinción que puede hacerse entre los diferentes contextos; es decir, el del lenguaje objeto y el del metalenguaje? Esto significa que el problema de la verdad en tanto correspondencia sólo puede resolverse si recurrimos al contexto, lo que indica una vez más que el contexto es la fuerza verdadera y decisiva en las cuestiones epistemológicas.

contexto (en cuyo nombre el sujeto se enfrentó al objeto), lo que nos proporciona el "contextualismo" idealista, epistemológico, hermenéutico o deconstructivista. Es posible también que ocurra lo inverso, en tal caso estaremos tratando con el "contextualismo" cientificista, historicista o, simplemente, el del sentido común que nos orienta en la vida cotidiana.

Si la experiencia histórica margina al mismo tiempo tanto al sujeto como al objeto, hace lo mismo con el contexto, pues sin el sujeto y sin el objeto, el contexto quedó desprovisto de los instrumentos que necesita para la realización de sus fines imperialistas; sin esos dos, queda desarmado e indefenso. Por eso, la experiencia histórica está tanto mejor equipada que la epistemológica para resistir el estado de sitio que imponen el contexto y la contextualización. En sus comentarios sobre Derrida, el contextualista por excelencia Jonathan Culler escribió de modo lapidario que "El significado no puede determinarse fuera de su contexto, pero el contexto no tiene límites".[24] Si bien el contexto hace, en efecto, que el significado casi por inercia no tenga límites, lo inverso no es verdad, pues sí existe el significado sin que haya contexto. Éste conoce sus límites, es un término que pertenece a un mundo de sujetos y objetos; pierde su significado y su importancia cuando sólo está la experiencia, tal como sucede al tratarse de la experiencia histórica. Como el significado de ésta resulta innegable, cabe afirmar que existe el significado sin el contexto. Tal experiencia llama nuestra atención sobre las fisuras provocadas por lo sublime en la telaraña del significado y del contexto que suele ser tan firme; esto es, sobre la autenticidad que Huizinga atribuía a la experiencia histórica.

OTRA VEZ LA SUBJETIVIDAD Y LA OBJETIVIDAD

¿Cómo deberíamos, entonces, tratar la problemática relacionada con la subjetividad y la objetividad en el contexto de la experiencia histórica y, en particular, la subjetiva? Esta interrogante me resulta ineludible, ya que la importancia que concedo a la experiencia histórica me valdrá, de seguro, la acusación de subjetivismo. ¿Acaso no me he abandonado descaradamente a mi muy personal experiencia del *capriccio* de Guardi, al describir lo que sentí cuando lo observé? ¿y acaso no me he mostrado indiferente con respecto a la relación que existe entre mi experiencia de dicha obra y la verdad histórica intersubjetiva sobre ella? La única brújula fueron los sentimientos que me produjo la contemplación de dicha pintura, que en sí misma no tiene mayor

[24] J. Culler, *On deconstruction. Theory and criticism after structuralism*, Londres, 1983, p. 123.

trascendencia; esto generó que el *capriccio* tendiera para mí un puente entre el presente y el mundo del *ancien régime*, por el que he sentido una fascinación desde mi temprana adolescencia y que desde entonces ha representado para mí "el mundo que hemos perdido".[25] ¿Acaso eso no refleja el peor y más descarado

[25] Para mí, la transición de la infancia a la adolescencia temprana está vinculada estrechamente con mi pasión por el siglo XVIII. Probablemente habré proyectado en los acontecimientos de 1789 mis sentimientos sobre la pérdida de mi feliz infancia; sé muy bien qué fue lo que me motivó a hacerlo en dicho momento de mi vida. Es, sin duda, por eso que hasta la fecha puedo experimentar "1789" con una intensidad que corresponde a la experiencia de las grandes pérdidas en la vida personal de un individuo; esto hace que "1789" siga –y seguirá– siendo el acontecimiento histórico por excelencia. Fue éste el que moldeó mi relación con el pasado; este libro, de hecho, constituye un intento por esclarecer ese asunto, aunque soy consciente, por supuesto, de que no compartiré mis sentimientos con respecto a "1789" (y lo que representan para mi postura o actitud para con el pasado) con muchos otros, aunque cabe dudar lo anterior pues la práctica histórica, tal como la conocemos ahora, surgió de la ruptura con el *ancièn régime* de antes de 1789, representada por la gran revolución. ¿Acaso la historiografía moderna no es descendiente del matrimonio desdichado entre el presente y el pasado, contraído en 1789?

Permítaseme añadir otra consideración de índole personal: ¿acaso la historia no es algo que tenemos muy presente sobre todo en la Europa continental, que es la que vivió la experiencia de la Revolución francesa y sus secuelas?, ¿acaso no tiene un perfil mucho más bajo en los países anglosajones, donde hasta la fecha perdura el *ancien régime*, tanto en el comportamiento de su gente como en la política? De cierto modo, los que vivimos en la Europa continental aparentemente pertenecemos a un estadio posterior de la historia, debido a todos los desastres que hemos sufrido en los dos siglos que transcurrieron entre 1789 y 1989; y posterior, de ninguna manera quiere decir "más moderno" o "mejor", antes al contrario, como indican de manera contundente los hechos brutales que fueron la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. La Revolución francesa nos dio la socialdemocracia o, mejor dicho, un compromiso con la suerte de nuestros conciudadanos menos exitosos; es poco común verlo en Estados Unidos. Así y todo, nos dio también a Hitler y el comunismo, y la posibilidad, tarde o temprana, de su reaparición. La Europa continental quedó traumada por su pasado miserable y le da la espalda al futuro; todo lo anterior está encarnado en la impotencia de la Unión Europea, el conjunto de instituciones que simboliza, precisamente, la voluntad de superar ese doloroso pasado.

Si bien Bauman, en su *Modernidad y holocausto* tiene razón a grandes rasgos con su apreciación de la modernidad, olvida mencionar que existen, de hecho, dos modernidades, a saber: una que vivió la experiencia de 1789, y la otra que no la vivió. Una extraña ironía se registra en la relación entre ambas, podría decirse que la actual hegemonía de Estados Unidos ha sido, en realidad, el triunfo definitivo y tardío del *ancien régime* sobre la revolución. En un futuro cercano, esto podría convertirse en la línea divisoria más importante entre la Europa continental y Estados Unidos, tanto más cuanto que el abismo mental que separa a ambos tiende a crecer, y tanto más, asimismo, por la asombrosa paradoja de que la variante más "moderna", posrevolucionaria de la modernidad (la Europa continental) está menos orientada hacia el futuro que la variante más afín al *ancien régime* (Estados Unidos). Por eso espero que el mensaje de este libro causará mayor extrañeza en un público anglosajón que en uno continental.

subjetivismo? Esta última acusación es justificada y, al mismo tiempo, no lo es. Mi razonamiento pasa por alto el hecho de que, en efecto, por tradición y convención, se espera de nosotros –en calidad de historiadores o de científicos en general– que por ningún concepto nos mencionemos a nosotros mismos. Francis Bacon ya lo dijo: *de nobis ipsis silemus* ["nos callamos sobre nosotros mismos"], y no dijo *de nobis ipsis sileamus* ["callémonos sobre nosotros mismos"]; al parecer, a él le resultó tan obvia la "autoabstinencia" en la ciencia, que consideró pedante y superfluo exhortar a ella. En la práctica histórica no resulta siempre tan claro que *le moi est haïssable* [el yo es odioso], como dicen los franceses. Incluso los cientificistas en grado extremo de la escuela de los *Annales*, tales como Braudel, Duby, Vovelle y Le Roy Ladurie, utilizan en repetidas ocasiones el vocablo "yo" en sus escritos, aunque es posible que su "yo" sólo sea una abreviación de tipo "taquigráfico" para aquello que es de común acuerdo entre los historiadores sensatos. Así, en este tenor, Carrard escribe sobre Le Roy Ladurie lo siguiente: "El 'yo', tan intenso, fuertemente dogmático y ferozmente motivado que subyace en muchos de los juicios

---

La experiencia histórica y la de una pérdida cultural irreparable, tan parte de aquélla, son más cercanas al modo en que los habitantes de la Europa continental se relacionan con su pasado que al de los estadounidenses.

Si limitamos la mirada a la Europa continental, otra paradoja asombrosa llama la atención. La formación de la conciencia histórica occidental moderna no tomó más de un breve lapso de diez años en desarrollarse. Surgió entre 1790 y 1800 de las ideas y de los escritos de Herder a los Schlegel, pasando por Kant, Schiller, Goethe, Fichte, Klopstock y Novalis, además de los tres *angry young men* en el *Tübinger Stift* [Nota de la tr.: Seminario de la iglesia protestante en Württemberg]: Hegel, Hölderlin y Schelling. Antes de 1790 todavía no se descartaba ninguna posibilidad; después de 1800, nada significativo se ha agregado a la matriz de la conciencia histórica occidental. ¿Por qué ocurrió esto en Alemania, el país más atrasado de Europa? O dicho de manera más precisa, ¿por qué no ocurrió en Francia, donde la gran revolución abrió un abismo entre el mundo del presente y el del pasado, más amenazador que cualquier otro acontecimiento que había ocurrido en el mundo occidental? Plantear la pregunta equivale a contestarla, pues surgió, asimismo, una nueva conciencia histórica en Francia y es la que puede asociarse con nombres tales como Constant, De Barante, Lamartine, Guizot y Tocqueville (y en Inglaterra, con el de Carlyle). Esa difirió mucho de la variante alemana, por la siguiente razón: suponía, en esencia, la conciencia histórica del participante, mientras que en la variante alemana se trataba de la conciencia del testigo ocular o del espectador. Los autores franceses (grandes políticos a la vez, además), con todo y que escribían una generación más tarde que los historiadores alemanes que acabo de mencionar, se experimentaban como los participantes potenciales de la tragedia sublime de la gran revolución. Al morir Michelet –su último gran defensor–, la conciencia histórica del espectador, tal como fue desarrollado en Alemania, consiguió la victoria decisiva sobre su adversario francés; ésta es la que conquistó posteriormente toda la Europa continental. Penetró, incluso, en el mundo académico anglosajón, aunque sin alcanzar las capas mentales más profundas. ¿Qué utilidad podrá haber tenido la conciencia del espectador para una potencia con las características de Estados Unidos de hoy?

emitidos en *El carnaval de los romanos*, es el del profesor del *Collège de France* que puede permitirse ciertas libertades con las convenciones de la escritura académica. En cambio, ese mismo autor no era tan audaz cuando, siendo profesor en un *lycée*, escribía *Los campesinos de Languedoc*".[26] Con todo, los historiadores desconfían de ese "yo" tan entrometido e indiscreto siempre. En lo que a este aspecto se refiere, mi descripción de la experiencia histórica resulta a todas luces incompatible con el objetivismo, comúnmente aceptado por los historiadores y los filósofos de la historia; por ese motivo, la acusación de subjetivismo está justificada sin duda alguna (aunque ciertamente no pretendo discutir convicciones objetivistas sobre el ejercicio cotidiano de la práctica histórica).[27]

Ahora bien, desde la lógica de la experiencia histórica, la acusación no se justifica. Esta obra no constituye un tratado metodológico, sino un intento por llegar a una mejor comprensión de la experiencia histórica, y en especial la sublime. Como tal, cabe leer este libro como una recomendación a los historiadores para que tomen en serio, al menos más de que lo hacen ahora, que tal vez el pasado a veces les es dado en la experiencia histórica. Es posible que se sientan de inmediato atraídos por un segmento del pasado, y que ello no resuene menos en lo más profundo de su ser que la lectura de una novela, o la contemplación de una obra de arte puede dejar una huella imborrable. No me refiero a algo parecido al "gozo del texto" un tanto inocente de Roland Barthes, sino al *dictum* kafkiano, de que sólo hemos de leer aquellos libros capaces de despertarnos con un puñetazo en la cabeza.[28] A estos historiadores quisiera recomendar encarecidamente que, en caso de que esto sucediera, sería un error decir: "Ahora bien, esto representa mi reacción personal al pasado, a una obra de arte, a una novela o a un texto histórico; por eso, no interesará a otros". Es justamente al revés: los puntos de vista bien pensados sobre el pasado suelen resultar altamente predecibles porque son determinados por lo que sí es considerado posible dentro del estado de la

[26] P. Carrard, *Poetics of the new history. French historical discourse from Braudel to Chartier*, Baltimore/Londres, 1992, p. 99.

[27] Este libro no revoca, por tanto, lo afirmado por mí en publicaciones anteriores sobre la verdad histórica, en particular sobre los criterios formulados para establecer la idoneidad de las representaciones narrativistas.

[28] "Si el libro que leemos no nos despierta como si fuera un puñetazo en la cabeza, ¿por qué lo leemos? [...] Los libros que necesitamos son los que nos afectan como una desgracia que nos lastima profundamente, como la muerte de alguien a quien amábamos más que a nosotros mismos, como cuando somos abandonados en el bosque, lejos de los demás o como un suicidio; un libro debería ser el hacha, capaz de romper el congelado mar en nuestro interior". F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Francfort del Meno, 1958, pp. 27-28.

cuestión en la disciplina en un momento dado, y lo que no; sabemos de sobra lo aburrido o poco interesante que puede resultar la historiografía por ello. Las reacciones estrictamente personales ante una obra de arte o un segmento del pasado, en cambio, pueden encerrar la revelación de "algo" de lo que nadie era consciente antes, y pueden hacer que se redefina nuestra relación con la obra o con dicho segmento. Este "algo" sólo se les revela a ellos, porque son justamente las personas en las que ese "algo" hace resonancia, cosa que no es el caso en otros. Esto recuerda lo que Nietzsche decía sobre los grandes sistemas filosóficos que fueron construidos en el pasado: "Poco a poco he ido dándome cuenta de lo que ha sido, hasta el presente, toda la gran filosofía: la confesión de su autor, una especie de libro de 'memorias' involuntarias o insensibles; me he dado cuenta también de que las intenciones morales o inmorales formaban, en toda filosofía, el verdadero germen vital de donde salía siempre la planta entera".[29] La energía motriz y el significado verdaderos de un sistema filosófico (el núcleo al que vuelven los filósofos tarde o temprano, pero que en tanto la razón de ser de dicho sistema es independiente de argumentos en favor o en contra) se encuentra, según Nietzsche, en esta dimensión cuasi instintiva. O como lo formula el propio Nietzsche –aludiendo de manera tácita al *Asno de oro* de Apuleyo– "En toda filosofía existe un punto en que la 'convicción' del filósofo entra en escena, o, para emplear el lenguaje de un antiguo misterio: *adventavit asinus, pulcher et fortissimus* [Ha llegado un asno, hermoso y muy fuerte]".[30] Esta convicción debe situarse, asimismo, en un nivel más profundo que el del razonamiento, a saber: en uno que motiva el razonamiento discursivo y funciona como una brújula para ello. Éste es el punto medular aquí: las ideas históricas realmente interesantes son producto de los "recuerdos involuntarios e inadvertidos" de los historiadores –de sus experiencias–, y si no los aprovechan renuncian a los instrumentos más valiosos que están a su disposición. Quisiera recomendarles, por tanto, que en lo tocante a las situaciones poco usuales pero centrales en este libro, confíen en sí mismos y no en la teoría, ya que incluso la más compleja resulta ser un abismo de banalidad en comparación con las emociones íntimas, incluso las que habitan las mentes más sencillas; basta pensar en *La interpretación de los sueños* de Freud. Huelga decir que mi "propuesta modesta" no pretende plantear una metodología alternativa, y que sus consecuencias para la práctica histórica serán limitadas, tan sólo porque –como vimos cuando analizamos la

[29] F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, en *Werke in zwei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Múnich, 1967, t. II, p. 15. (Tr. de Eduardo Ovejero y Maury, en Federico Nietzsche, *Más allá del bien y del mal/Genealogía de la moral.* México, Porrúa, 1987, pp. 7-8).

[30] Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, p. 8.

experiencia histórica de Huizinga– no es posible provocar intencionalmente dicha experiencia.

Por otra parte, la acusación de subjetivismo no se justifica por la sencilla razón de que no es adecuado proyectar la noción de la subjetividad (o de la objetividad) a la experiencia histórica, puesto que ésta nos lleva a una dimensión que no cabe explorar en términos de sujetos y de objetos. Dicha experiencia no es subjetivista ni objetivista, o es ambas cosas a la vez para quienes gustan de paradojas.

Por razones similares, mi descripción de la experiencia histórica no debe interpretarse como un capítulo más del de por sí grueso libro sobre la heurística. Ésta investiga cómo llegar a determinadas ideas y a ciertos conocimientos que contribuyen al progreso de la ciencia. Aquí no se trata de eso. Huizinga distinguía entre la experiencia histórica y la clase de *insights* que pudieran generar una nueva comprensión de ciertos aspectos de la historia (tal como su idea de que en el noroccidente de Europa, la alta Edad Media constituyó antes el final de un periodo que el inicio de uno nuevo). La heurística sólo es relevante para esto último, pues representa una etapa en el trayecto que va de la ignorancia a la comprensión o al conocimiento, y debe ser definida en términos de lo que pueda aportar a la consecución de la comprensión. En ello estriban su papel y su función, y esto determina su lugar en la lógica del descubrimiento científico. En cambio, la experiencia histórica no representa una etapa en el trayecto que va de la ignorancia al conocimiento; posee total autonomía y es perfecta por sí sola. Esto se demuestra en lo siguiente: al intentar traducir la experiencia histórica al texto histórico, no ganamos nada sino que, más bien, perdemos algo. Piénsese en el problema que enfrentó Huizinga al plasmar la experiencia histórica en un texto histórico. Ésa en sí constituye la fase suprema de la comprensión histórica (como Huizinga sostiene también); sea lo que sea que hagamos más tarde con ella, sin duda conllevará ineludiblemente una pérdida. Lo que sigue después de la experiencia histórica –el relato hecho por el historiador– no es su terminación, sino su irremediable degeneración, lo que no impide que la transformación de la experiencia al texto siga siendo el reto más grande para el historiador. Si acaso hubiera algo que realmente nos hiciera falta, sería una "heurística negativa" que indique cómo realizar la transición de la experiencia histórica al texto con la menor pérdida de significado posible; esto significa que no se busca cómo maximizar las ganancias, mas cómo minimizar las pérdidas.

Entre las figuras de pensamiento la paradoja es única, porque nos obliga a trasladarnos del plano de la representación al de lo representado. Veamos, por ejemplo, la comparación paradójica hecha por Tocqueville entre los gobiernos posrevolucionarios los del *ancien régime*: "Los gobiernos que ella [la Revolu-

ción] ha establecido son más frágiles, es verdad, pero a la vez son cien veces más vigorosos que aquellos que derrocó; frágiles y vigorosos por las mismas razones [...]".[31] En el plano de la representación, en el del lenguaje utilizado por Tocqueville, esto ciertamente es una paradoja, pues ¿cómo es posible que un gobierno sea al mismo tiempo menos estable y más vigoroso que los que le antecedieron? Si bien el lenguaje opone resistencia a semejante construcción tan peculiar, al echar un vistazo a la propia realidad histórica veremos, para nuestro gran asombro, que el enunciado no falta a la verdad: los gobiernos posrevolucionarios, en efecto, fueron, al mismo tiempo menos estables y más vigorosos.[32] El lenguaje deja ver, innegablemente, todas las características de su propia insuficiencia: por medio de la paradoja, el lenguaje deja muy claro que no podemos confiar en él, y que no nos queda sino mirar el mundo tal cual. El lenguaje hizo lo que pudo, se despidió educadamente y nos abandonó a nuestra suerte. Funciona como una especie de túnel que requiere que nos enfoquemos en lo que está al final de él, o, en realidad, más allá de ese final, es decir, en la realidad misma; del mismo modo que el túnel formado por la arcada en la pintura de Guardi hace que nuestra mirada se dirija a la laguna. Esto es lo que la paradoja tiene en común con lo sublime: en ambos casos, nuestros instrumentos cognoscitivos se muestran insuficientes, sea el lenguaje o sean los esquemas epistemológicos; el resultado es que nos encontramos cara a cara con la realidad en sí, al igual que en un encuentro inmediato y directo. En este sentido, cabe comparar la paradoja con lo que sensitivistas como Van Deyssel tenían en mente: ¿acaso no buscaban un lenguaje capaz de anular a todos los demás lenguajes?

Un último comentario, para finalizar: el *capriccio* de Guardi contiene algunas características que lo vuelven idóneo para esclarecer la experiencia histórica. Gracias a éstas tal vez otros puedan vislumbrar también algo de lo que vi, cuando miré a través de la capa de nubes. Resulta que las estructuras formales y semánticas relevantes en dicha obra son idénticas a la característica inconfundible de la experiencia histórica; esto explica por qué dicha pintura es un excelente ejemplo para ilustrarla (y por qué otros serán menos sugestivos y menos convincentes). Gracias a estas discordancias formales y semánticas, la propia obra expresa dicha experiencia, por lo que consigue que la experiencia sea hasta cierto punto repetible e "intersubjetiva", aunque por lo general, sus características formales no corresponderán de manera tan precisa al contenido. "Por lo general", la experiencia histórica (y me disculpo por la yuxtaposi-

[31] A. de Tocqueville, *L'Ancien régime et la Révolution*, París, 1967, p. 66.

[32] Para una exposición detallada de esta idea, *cfr.* F. R. Ankersmit, *Aesthetic politics*, Stanford, 1997, pp. 332-336.

ción un poco desafortunada de "por lo general" y "la experiencia histórica") no tendrá esa dimensión de intersubjetividad y no rebasará la personal; al menos es lo que intuyo que sucederá con el ejemplo que se analizará en el siguiente apartado. En él, el énfasis autobiográfico será más notable que en el del *capriccio*. Debo confesar que el estilo autobiográfico me incomoda un poco, pero uno debe tener la valentía de llevar a la práctica lo que predica. Veamos, entonces.

EXPERIENCIA E IMAGINACIÓN

Cuando era niño me enfermaba con frecuencia. Con una dedicación casi perversa completé la lista de las enfermedades infantiles e incluso repetí algunas, como si quisiera asegurarme de no haber olvidado ninguna o de no haber saltado alguna. El hecho de estar constantemente en cama ocasionó que quedara un poco al margen de las actividades de la vida normal. Por esa razón, mis padres me dieron permiso de "viajar" con mi cama por casi toda la casa, lo que daba lugar a que me instalara a menudo en su recámara. Pese a todas esas enfermedades era un niño bastante activo, pues recuerdo con claridad el malestar que me provocaba saber que mis amigos estaban nadando o jugando en la nieve mientras yo pasaba el día acostado. Sentirme privado del juego con mis amigos me provocaba un estado de tedio. Y tal como hemos comprobado al pasar revista al *capriccio* de Guardi, ése es el estado que más nos aproxima a la esencia de las cosas, dado que suspende por un tiempo la interacción entre nosotros y el mundo; esta suspensión estimula a que la realidad muestre su verdadera naturaleza, sin que se vea afectada o deformada por nuestros intereses y nuestras preocupaciones.[33]

En tal estado, muchas veces me sumergía en un estado de fascinación al mirar el motivo floral de las cortinas de la recámara de mis padres. Recuerdo muy bien que había una estrecha relación entre dicho estado de tedio y el motivo floral. A simple vista, esto resulta paradójico dado que el tedio más bien nos excluye de la realidad, en tanto que la fascinación –derivación del vocablo *fasces* en latín, que significa atado o haz– indica una unión entre el sujeto y el objeto. Si bien es cierto que lo anterior significa que el aburrimiento y la fascinación suponen dos cosas diametralmente opuestas, la paradoja se

[33] El sentimiento del aburrimiento tiene su expresión paradigmática en "el demonio del medio día". En los países europeos mediterráneos, a mediodía los objetos muchas veces coinciden con su sombra y esta coincidencia de las cosas con su sombra hace que cobremos conciencia de la naturaleza objetiva de la realidad, así como de su inaccesibilidad. *Cfr.* Kuhn, *Demon of noontide.*

desvanece al reconocer la fascinación en tanto promesa de una fusión entre el sujeto y el objeto, sin que ésta se cumpla. En la fascinación, el deseo de tal fusión resulta inusualmente fuerte, precisamente porque la promesa está aún por cumplirse. Nunca somos tan receptivos ni al deseo de fundirnos con la realidad (el origen de nuestra fascinación) ni a lo inalcanzable que ella es (que es lo que ocasiona el aburrimiento), como cuando la fusión está próxima a suceder y, pese a estar tan cercana y ser tan obvia, se pospone una y otra vez. Todo esto forma parte, desde luego, de la lógica de la *Sehnsucht*. Recuérdese la fascinación que se apoderaba de Narciso al mirar su imagen en la fuente: ¿cómo puede separarse el sujeto del objeto si éste es el reflejo de aquél?, ¿acaso es posible acercarse más a una persona que a sí mismo?, ¿acaso existe algo más acertado para ilustrar el *impasse* de *Sehnsucht* que lo inalcanzable de, incluso, este objeto del deseo? El *ne plus ultra* de la cercanía constituye, al mismo tiempo, el *ne plus ultra* de lo inalcanzable; de ahí la melancólica expresión de tedio en el rostro de Narciso, tal como lo pintó Caravaggio y que Mieke Bal analizó con mucha agudeza en el libro que escribió sobre él;[34] de ahí, asimismo, la *Wahlverwandtschaft* [afinidad electiva] entre el tedio y la fascinación.

No hace mucho que he comenzado a comprender mejor dicha fascinación mía, y esa revelación tardía se debe al siguiente pasaje del libro de Roger Scruton sobre la estética en la música:

> Contemplé las molduras en forma de hoja que caracterizan la arquitectura gótica, pues poseen, sin duda alguna, gran importancia estética: el uso de este tipo de molduras permitía al arquitecto gótico transformar la piedra en algo tan lleno de luz y movimiento como un árbol en verano. Curiosamente, una vez construido el edificio, éste no transmite esa alusión a las hojas. [...] Cabe decir lo mismo sobre las estilizadas flores de un vestido o de un pedazo de papel tapiz. Existe un mundo de diferencia entre el motivo floral de un papel tapiz y la foto de la cosa que se utilizó en el motivo, incluso si a la vista son iguales. El papel tapiz no nos pide pensar en las flores que componen su motivo, pero si se pone un marco alrededor de una sola de esas flores y alguien pone su firma abajo, entonces, de repente llama la atención, no en calidad de un motivo, sino de una flor, y exige ser entendida como tal.[35]

En este pasaje, Scruton afirma algo fundamental sobre la decoración, y en particular sobre la manera en que ésta se experimenta. Con los ornamentos vegetales, sostiene, podemos hacer dos cosas: ver las flores estilizadas como si

[34] M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history*, Chicago, 1999, p. 241.

[35] R. Scruton, *The aesthetics of music*, Oxford 1997, p. 120.

fueran las representaciones de flores de verdad, o bien, verlas como el motivo de un papel tapiz. En el primer caso nos situamos –como los espectadores que somos– en algún lugar del trayecto que va de la flor de verdad (la representada) a su imagen (la representación); en el segundo, las flores quedaron desprovistas de su contenido representativo y resultan ser formas que carecen de significado propio, aunque capaces de forjar alianzas sorprendentes entre sí. Estas formas se van entrelazando y, al hacer esto, generan nuevos significados, producto de los motivos florales en sí o de los espacios entre las flores del motivo, del fondo del diseño o de cualquier otro aspecto del papel tapiz que llamó nuestra atención. Nuevos significados pueden cristalizarse también de las imperfecciones que tengan el papel tapiz o la cortina, siempre y cuando éstas interactúen con los otros elementos.

Esto último no es cuestión de ver de cierto modo un objeto, que poco antes veíamos de otro, tal como puede verse un pato donde poco antes se veía un conejo, o tal como un diseño Rorschach puede ser visto, un momento, como rostro, y otro, como velero. En los casos mencionados proyectamos un nuevo patrón en lo que perciben nuestros ojos, y la imaginación se libera de todos los patrones previos: ya no nos preguntamos a qué se parece el diseño. La imaginación fue abandonada a su suerte en un juego libre –según Kant– pues no se brinda ninguna orientación conceptual sobre la colaboración entre la imaginación y la comprensión. Sostiene Crowther que en estos casos la imaginación posee la libertad inusual de funcionar como "creador de las formas arbitrarias de las intuiciones posibles".[36] Dicho de otro modo, solemos reconocer las cosas que vemos. Lo asombroso de los dibujos del pato y del conejo es que nos permiten reconocer en ellos dos o más motivos familiares, y que las distintas posibilidades se nos presentan con más o menos la misma fuerza. Estos motivos ya están presentes en la mente del espectador, y la prueba de Rorschach pretende, por supuesto, averiguar qué cosas ya estaban presentes en la mente de la persona sometida a la prueba.

Ahora bien, en cuanto a la casi fusión entre el sujeto y el objeto en el motivo del papel tapiz, no se trató de patrones familiares que se aplican, sino de patrones que primero se desarrollan. Esto supone un juego creativo de las formas y, con ellas, en el que éstas no se reducen ni se adaptan a formas ya existentes. Es lo que, según William James, cabría llamarse una "experiencia pura". Me temo que no nos será posible acercarnos más a la experiencia pura –es decir, estar completamente receptivos a lo que nos ofrecen los sentidos– que de esta manera, ya que sólo así ni el mundo real ni nuestra percepción de él se mantienen atrapadas en los moldes ya existentes. Es posible que haya

[36] P. Crowther, *The Kantian sublime. From morality to art*, Oxford 1991, p. 56.

una explicación psicológica para este estado inusual, tal vez una ley de la psicología pueda esclarecernos cómo es que podemos pasar por momentos de tal receptividad cuasi heideggeriana a la *alêtheia* del mundo. Lo anterior restaría credibilidad al diagnóstico de una "experiencia pura" y la reduciría a un asunto de la psicología, aunque sería una conclusión precipitada que sólo podría deducirse si aceptáramos las dos siguientes premisas: en primer lugar, que en una situación tal exista solamente una forma de fijar lo que percibimos dentro de determinado patrón; en segundo lugar, que sean las leyes de la psicología cognoscitiva las que fijan este patrón. Sólo estas dos premisas brindan solidez a la afirmación de que nuestra receptividad momentánea no es más que una determinación psicológica y, por tanto, una mera ilusión. Así y todo, debemos rechazar dichas premisas por ser la argucia psicologista de que nuestro estado psicológico determina cómo percibimos el mundo. El traje de la epistemología le queda mal al hombre de ciencia.

En síntesis, la forma de mirar de Scruton invita a un juego totalmente libre de la imaginación que, al compararla con nuestra forma habitual de percibir la realidad, resulta una forma de mirar paradójica, por las siguientes razones: por un lado está libre de todos los patrones y estructuras que guían nuestra percepción de la realidad, por lo que se nos manifiesta en su estado cuasi noumenal; esto constituye verdaderamente el *ne plus ultra* del objetivismo. Por el otro, existe una total subjetividad en la percepción, porque el juego libre de nuestra imaginación lo guía, lo instruye y lo determina todo, lo que más bien parece que nos aparta del objeto percibido, y tiene por resultado que sea el *ne plus ultra* del subjetivismo. Desde un punto de vista cognoscitivo fracasamos, por lo visto, justamente cuando pensamos habernos acercado lo más posible a nuestro objetivo; cuando pensamos estar lo más "cerca" posible de la realidad, estamos más lejos que nunca de ella (recuérdese a Narciso). Aunque la total libertad de la imaginación puede acercarnos lo más posible a la realidad y a la experiencia directa, también quita todo lo que podría fijar el objeto o brindarle apoyo. La mayor objetividad cede el paso a la mayor subjetividad, y viceversa. Al cobrar conciencia de esta dialéctica paradójica llegamos a la deprimente conclusión de que estamos cada vez más lejos del objeto al que nos acercamos cada vez más. Finalmente, aburridos, daremos la espalda a todo el asunto, pues ¿qué nos queda si la realidad se nos escapa una y otra vez justo en el momento en que se nos revelaría?

La relación entre la libertad de la imaginación y las paradojas de la experiencia se caracteriza por ser del modo arriba esbozado. Lo sublime (en que se manifiestan las paradojas de la experiencia) no nos aporta conciencia de nuestra libertad o de nuestro destino moral, como Kant quería. Lo opuesto es cierto: debemos vincular la libertad a nuestra experiencia sublime de la

indiferencia de la realidad con respecto a todas las categorías y estructuras que proyectamos en ella siempre con avidez, y siempre en vano.

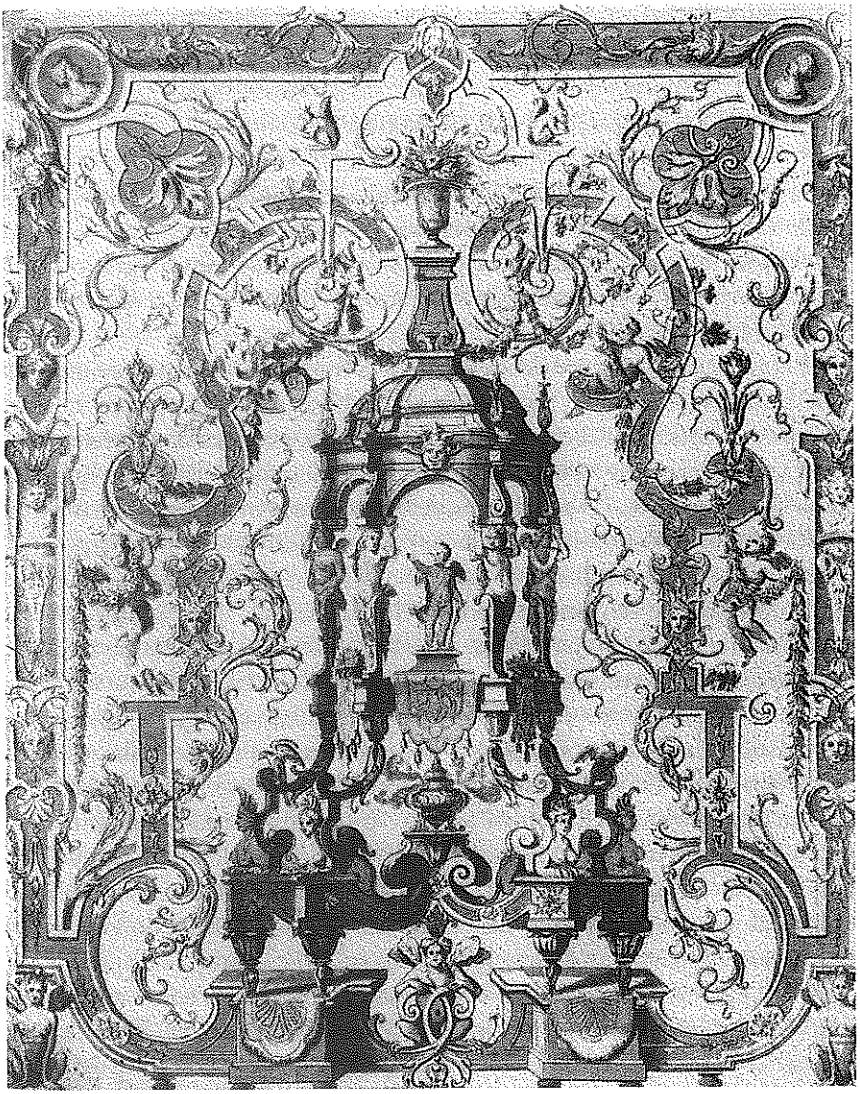
EL ORNAMENTO

Hasta el momento he analizado, sobre todo, de qué manera el ornamento puede suspender las estructuras y las convenciones que determinan nuestra percepción del mundo. Espero que mis comentarios autobiográficos del apartado anterior hayan mostrado al menos que el ornamento resulta mucho más interesante de lo que suele pensarse actualmente.

Hoy en día, la gente tiende a repetir la frase de Alfred Loos de que "El ornamento es un crimen", pues oculta la esencia y de esta manera representa un "crimen" contra la función del arte de revelarla. Loos tenía, naturalmente, plena conciencia del potencial seductor del ornamento y del poder que éste ejerce sobre nosotros. En su célebre querella contra el ornamento admite que incluso la gente más primitiva, como los papúa, recubre todo –sus cuerpos, sus botes– con tatuajes decorativos,[37] y sostiene que la pasión por la decoración es tan típica del ser humano como lo es el deseo sexual. Y este punto de vista precisamente evoca la interrogante acerca de si acaso el implacable ataque a la decoración hecho por Loos no se inspiraba en el mismo deseo que el de los papúas. Por expresarlo de un modo provocador: ¿acaso su ataque al ornamento no constituye más bien un elogio a "lo ornamental que resulta la ausencia del ornamento"? Tenía, ciertamente, una predilección estética por objetos sin ornamento, o, como lo formula Rykwert: "Su pasión por las superficies lisas y finas fue una predilección inconsciente, que él [...] racionalizó después".[38] Loos no fue un calvinista estético a quien le duele en el alma renunciar al ornamento porque su atractivo distrae nuestra atención de la esencia de las cosas. Él no fue menos capaz que los papúas (o que nosotros) de apreciar las cosas bellas, sólo con la condición de que éstas no tuvieran ornamento alguno; simplemente le gustaba como ornamento la ausencia de éste. Pues bien, si incluso Loos –la encarnación del odio al ornamento– era más receptivo a los encantos del ornamento de lo que él mismo aparentaba, esto puede suavizar nuestra postura al respecto. Con gusto suscribo la propuesta de Gadamer para la rehabilitación de lo ornamental: "Se argumenta, por ejemplo, así: lo que sólo es decorativo no es arte del genio sino artesanía. Está sometido como medio a aquello que debe adornar, e igual que cualquier otro medio sometido

[37] A. Loos, "Ornament und Verbrechen", en *Trotzdem*, Wenen, 1982, pp. 78 ss.

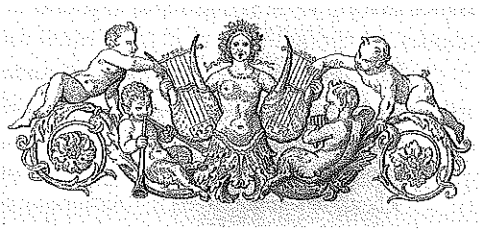
[38] J. Rykwert, *Ornament ist kein Verbrechen. Architektur als Kunst*, Keulen, 1983, p. 109.



1

a un fin podría sustituirse por cualquier otro que lo cumpliese igualmente. Lo decorativo no participa del carácter único de la obra de arte [...] Bastará recordar que los adornos, lo decorativo, es por su sentido esencial, precisamente lo bello".[39] Para aclarar mi predilección por Gadamer por encima de Loos hace falta analizar más a fondo los secretos del ornamento.

Veamos para este fin un grabado de finales del siglo XVII de Jean Bérain (ilustración 1).[40] El grabado nos muestra una composición elegante de figuras grotescas. Es preciso recordar que la figura grotesca nos muestra algo que no puede encontrarse en la realidad "real", aunque no está en pugna con la lógica.[41] Dicha figura puede representar, por ejemplo, a una figura mitad humana, mitad animal o planta (ilustración 2).[42] La lógica no impide la existencia de seres de ese tipo (a diferencia de las figuras representadas en los grabados de Escher);[43] es un dato contingente que el mundo desconoce tales seres. Esto significa que dicha figura ilustra el libre juego kantiano



2

[39] H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, pp. 210-211.

[40] H. Bauer, *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eindes Ornament-Motivs*, Berlín, 1962, imagen, p. 91.

[41] En el arte y en la literatura, la figura grotesca puede definirse como "el choque irresuelto entre los incompatibles en la obra y en la respuesta". *Cfr.* P. Thomson, *The grotesque*, Norfolk, 1972, p. 27. Vitruvio ofreció la siguiente caracterización de la figura grotesca, muy a propósito para su época: "[...] ya que se prefiere pintar en los enlucidos deformes monstruos mejor que imágenes de cosas reales: se sustituyen las columnas por cañas estriadas y los frontones por paneles con hojas rizadas y con volutas. Pintan candelabros que soportan como pequeños templos y sobre sus frontones hacen emerger de las raíces muchos tallos con volutas, que absurdamente sirven de soporte para estatuillas sedentes; y también otros tallos más pequeños que en su parte central poseen figuritas con cabeza humana por un lado y de animal por otro. Todo esto ni existe ni existió ni puede existir. Pues ¿cómo puede una caña soportar realmente un techo, o cómo puede un candelabro sostener todos los adornos de un frontón?, ¿cómo un pequeño tallo frágil y delicado puede sustentar una estatua sedente?, ¿cómo pueden salir de unas raíces y de pequeños tallos unas flores por un lado y además unas figuritas con doble rostro?" (Tr. de José Luis Oliva, en Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los 10 libros de arquitectura*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 273-274). Para el Renacimiento, en particular para la representación prestigiosa de la grotesca de Pirro Ligorio, cfr. D. Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton, 1981, pp. 496-497.

[42] J. W. von Goethe, *Reinecke Fuchs: Zeichnungen von Wilhelm von Kaulbach*, Stuttgart, s.a., p. 1.

[43] La implicación interesante es que resulta posible representar lo que es imposible desde el punto de vista de la lógica.

de la imaginación, que ya hemos analizado. Por una parte, nos mantiene conscientemente dentro de nuestra realidad fenoménica; obedece con apego a las leyes de la perspectiva y de la ilusión, características de la forma en que la realidad fenoménica se nos presenta. Por otra parte, representa cosas que no existen en realidad y que son producto del libre juego de nuestra imaginación; de esta manera, tal figura resulta ser una visualización de la distinción que hizo Hume entre lo empíricamente verdadero y lo lógicamente verdadero: respeta la lógica, en tanto que colisiona con lo que existe de manera empírica en nuestro mundo.

En el grabado de Bérain, una complicación interesante llama nuestra atención. Una ojeada demuestra que está compuesto de dos elementos, que Bauer distingue de la siguiente manera:

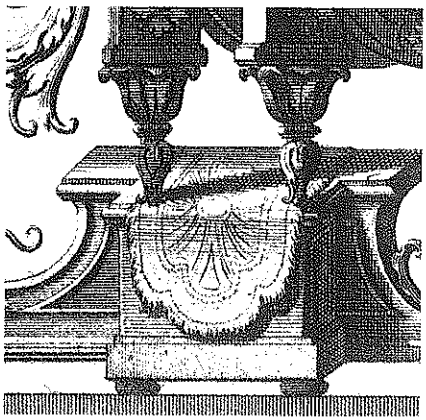
> En el centro de la figura grotesca se encuentra un *tempietto* [templo circular pequeño] de Amor, que forma tanto el tema central de la representación como su condensación pictórica. Tan sólo en su articulación gráfica el *tempietto* se distingue del ornamento compuesto de figuras grotescas que lo rodean. Debido a sus formas pesadas, pictóricas y llenas de sombra resulta verdaderamente un objeto apropiado, por decirlo de alguna manera, para la representación, a diferencia del ornamento compuesto de figuras grotescas, pues éste no está situado en un espacio tridimensional, como es el caso del *tempietto*, pese a que se esparcieron ahí motivos naturalistas tales como *putti* o animales. Este ornamento organiza, ante todo, el espacio bidimensional del grabado.[44]

Lo que precede indica que en el centro del grabado –el *tempietto*– el grabador desea enseñarnos algo que muestra o representa un *tempietto* de verdad (aunque sea imaginario), que podría construirse en el mundo real, cosa que contrasta claramente con el borde ornamental hecho con profusión de detalles. Aunque contiene muchos elementos "realistas" –por ejemplo, las sombras y la perspectiva del borde inferior–, no hace falta explicar que el borde no representa algo del mundo tridimensional. El grabado es lo que es, y en tanto representación ficticia no pretende despertar la ilusión de ser otra cosa. Nos encontramos sin lugar a dudas en el plano bidimensional del grabado, en ningún otro sitio. Bauer sintetiza de manera sucinta el estatus de la ornamentación con figuras grotescas: "Cuya lógica no es la de la imagen o la de la representación, sino la de las formas libres, que constituyen un objeto en sí y no son objetos representados".[45] La convención de una imagen que representa un mundo tridimensional es, por supuesto, de sobra conocida, y

[44] Bauer, *Rocaille*, pp. 4-5.
[45] Bauer, *Rocaille*, p. 5.

hoy día es comúnmente aceptado que los marcos contribuyen a la semántica de la propia imagen. En un célebre artículo, Meyer Schapiro sostiene que el marco representa mucho más que el ornamento insignificante que parece ser a simple vista: si bien es cierto que no constituye un elemento "no mimético" de la pintura, ciertamente influye en la manera en que interpretamos los elementos miméticos. Dentro del espacio tridimensional, donde se encuentra también el espectador, el marco delimita claramente la pintura y nos advierte que debemos mirar la pintura de un modo distinto al que miramos el resto del entorno; nos llama la atención sobre las sugerencias ilusionistas que contiene la pintura, y nos hace ver que debemos ver ciertas cosas en tercera dimensión, cuando en realidad sólo poseen dos dimensiones. De esta forma, el marco ocasiona que percibamos profundidad en la pintura y que distingamos entre el primer plano y el fondo; en este sentido, el marco es, realmente, esencial para el significado de la pintura en sí.[46]

No obstante, en el grabado de Bérain ocurre algo extraño en lo referente a la relación que existe entre el marco y lo que está enmarcado. Dicho grabado nos ofrece tanto la imagen (la representación del *tempietto* en el centro) como el marco (el borde de figuras grotescas alrededor), y esto, desde luego, resulta muy inusual. Es como si representara a la vez su propio marco. La bidimensionalidad y la tridimensionalidad (o la ilusión de ella) están ambas presentes en la obra. Ello hace que la construcción que apuntala el *tempietto* se vuelva más interesante aún, pues ésta descansa con cuatro patas en los lados superiores de dos mesas que forman parte del marco ornamental. Cabe destacar que las patas exteriores del lado izquierdo y del lado derecho se hubiesen debido situar detrás de las dos patas interiores, pero que fueron dibujadas como si de verdad estuviesen a ambos lados de él (de modo que la construcción, si fuese verdadera, inevitablemente caería en nuestra dirección o en la dirección contraria, apartándose de nosotros).[47] Este efecto escheriano (ilustración 3) –que nunca podría suceder de verdad en un espacio tridimensional– señala la transición



3

[46] M. Schapiro, "On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs", *Semiotica* 1, 1969, pp. 223-242.

[47] Bauer no menciona este aspecto del grabado.

que va del centro de la imagen al marco ornamental. Lo anterior puede interpretarse como una representación de la transición del espacio bidimensional del marco ornamental a la tridimensionalidad (o a la ilusión de ella) del centro de la imagen. Este motivo de transición resulta absolutamente crucial para el grabado en su conjunto; éste sería ilógico si no hubiese logrado hacer visible la diferencia y, por tanto, la transición del espacio bidimensional al tridimensional. No hubiese sido difícil para Bérain procurar que la imagen del centro no tuviese contacto alguno con el marco ornamental; cabe imaginarse que la transición de dos a tres dimensiones se habría llevado a cabo en el espacio vacío que se registra alrededor del centro de la imagen donde está el *tempietto.* Como la imagen del centro forma, de hecho, un conjunto con el marco, resulta ineluctable que la transición se refleje de una u otra manera en algún lugar.

Todavía queda otro aspecto del grabado que merece nuestra atención. Supongamos que sacamos el grabado del libro o del portafolios para colgarlo en la pared; tendríamos que enmarcarlo; a fin de evitar una discordancia entre el estilo ornamental del grabado y el del marco nuevo escogeríamos, desde luego, un marco liso y sin adornos. De acuerdo con la teoría de Schapiro, este marco sería, sin embargo, tan indispensable como los marcos de imágenes o pinturas menos inusuales, ya que este grabado representa algo, a saber: la transición de dos a tres dimensiones (o al revés, dependiendo de dónde se inicie el movimiento). El grabado es la representación del cambio dimensional: de tres dimensiones a dos, o al revés; su tema central consiste en dicho cambio, tal como un retrato tiene al retratado como tema central. Por eso, el marco se necesita para la transición de la realidad "normal" del espectador –libre él, naturalmente, de cambios dimensionales– a la realidad de la imagen, donde ocurre el cambio dimensional. Dicho de otro modo, el marco indica la diferencia entre el cambio dimensional que ocurre de hecho (en el momento en que el espectador entra, desde su mundo, en el de la imagen de Bérain), y la "imagen del cambio dimensional" (esto es, lo que sucede en el propio grabado de Bérain, entre el marco ornamental y el *tempietto*). Lo que nos señala el marco del grabado es esta diferencia filosófica profunda entre los dos niveles, a saber, el del objeto y el nivel meta.

Supongamos que removemos el marco ornamental del grabado y que lo sustituimos por un marco liso y sin adornos (o por una imagen de esto), del tipo que teníamos en mente para colgarlo. De cualquier modo, el resultado sería incómodo y anularía por completo el significado de la obra, porque sólo representaría el *tempietto* y ya no más el cambio de dos a tres dimensiones, que es que lo hace tan interesante. Lo que precede significa que para tal cambio dimensional, el marco ornamental hace realmente falta

(ya que un marco sin adornos despoja a este grabado de su contenido). Ésta es una idea importante, pues en la medida en que el cambio de dimensiones constituye un aspecto de todas las representaciones de la realidad, en especial las figurativas, toda imagen necesitará un marco (tal como sostuvo Schapiro); tendrá que ser, además, un marco decorado. No es posible prescindir de los marcos ornamentales, y no debe sorprendernos que con el correr de los siglos éstos hayan gozado de gran popularidad. Un marco liso sólo es apropiado si lo que se aprecia en la pintura tiende a alejarse hacia su centro, como si temiera sus propios límites. Esto suele ser el caso al tratarse de retratos, porque nuestra atención está centrada por inercia en el rostro del retratado, situado generalmente en el centro de la pintura. En síntesis, un marco liso queda mejor con un retrato, en tanto que la representación de paisajes o de naturalezas muertas necesita un marco decorado.

El grabado de Bérain, por tanto, es la representación de un cambio dimensional y como tal encarna lo inherente a todo el arte pictórico y el dibujo figurativo. El cambio dimensional puede llevarse a cabo en el grabado gracias a la similitud formal entre lo representado en el centro de la imagen y el marco. Dicha similitud radica en que en ambos lugares se emplea el mismo lenguaje figurativo ornamental; sin esta continuidad formal, el marco tendría la función de cualquier marco común y corriente y, como tal, sin duda conseguiría que se realizara la transición del espacio común al espacio de la imagen (al igual que a todos los marcos), pero no lograría representar dicha transición. Y es precisamente esto último lo que hace que este grabado resulte tan asombroso e interesante.

Lo anterior concierne a todas las representaciones pictóricas de la realidad. Al tratarse de pinturas o de representaciones comunes, la capa del marco ornamental de Bérain se asimila de manera tácita al marco de la pintura o de la imagen, por decirlo de alguna manera; en cambio, el grabado de Bérain nos revela el secreto del marco ornamental; éste realmente se convirtió en el tema central de la obra que, dicho de otro modo, encarna la exposición de Schapiro sobre el significado semántico de los marcos, y esto nos lleva a concluir que esa idea es mucho más antigua que el ensayo que Schapiro escribió en 1960. Con todo, dejó sin tratar el asunto de que el efecto causado por el marco depende, por un lado, del hecho de si contiene variaciones ornamentales del tipo que encontramos en el mundo "real", pero, por el otro, también de las similitudes formales existentes entre las cosas como son en la realidad y los ornamentos del marco. Deben cumplirse ciertas condiciones, entonces.

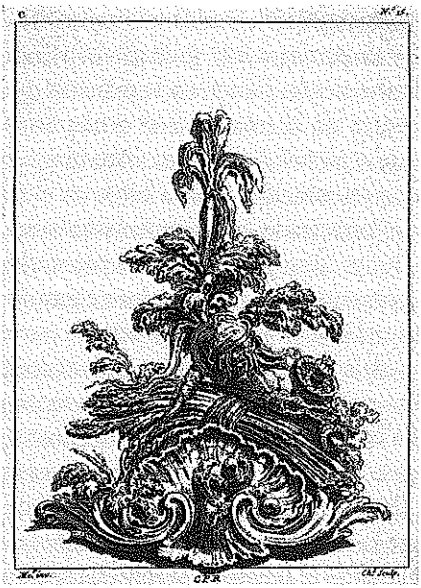
LA ROCALLA COMO LA REALIDAD REPRESENTABLE

Mi fascinación por los patrones que descubrí en el motivo floral de las cortinas en la recámara de mis padres dio inicio a la exposición anterior, que contiene elementos autobiográficos. No me queda claro si hubo una relación causal, pero sólo poco años más tarde desarrollé una gran afición por la decoración del rococó, al grado que durante unos años un tallista profesional sumamente amable, descendiente de una vieja familia de alcaldes de la ciudad de Deventer, donde crecí, me dio clases sobre el arte de la decoración rococó; me mostraba ejemplos de ornamentos para que inventara variaciones y las tallara en madera (actividad que nunca llegó a ningún lado). Hasta la fecha, cuando no tengo nada que hacer o me aburro, empiezo a esbozar motivos rococó y hasta la actualidad considero la rocalla la decoración más perfecta e inigualable, que resulta incomparable con cualquier otro estilo decorativo en lo que a la elegancia y la lógica de sus formas se refiere. Creo que de ahí surge también mi profunda aversión al *Jugendstil*, que juzgo como una caricatura tonta, banal y repugnante de la elegancia aristocrática del rococó. Ambos estilos ornamentales se inspiran primordialmente en las formas vegetales, pero ¡qué diferencia existe entre ellos! Compare, por ejemplo, las flores frágiles, marchitas y alargadas del *Jugendstil* con las formas vigorosas y compactas del ornamento rococó. El equilibrio sutil que prevalece entre la imitación y el juego libre de las formas vegetales del rococó se pierde totalmente en el caso del *Jugendstil*. En la medida en que un ornamento difiere de los objetos "reales" –y eso es indispensable para todo buen ornamento–, la diferencia le brinda al artista la oportunidad de mostrar sus talentos mediante la libre imaginación. Él posee el derecho de violentar de manera imaginativa y agradable la realidad por él representada, eso define su estilo; éste puede hacer que una representación resulte más interesante que lo representado, y hacer más sugestiva la realidad representada que la propia realidad. En esto radica el fracaso estrepitoso del *Jugendstil*: los arabescos del rococó superan en belleza a las flores y plantas de verdad (imagen 4),[48] mientras que las flores reales son infinitamente más vigorosas que las caricaturas débiles del *Jugendstil*.

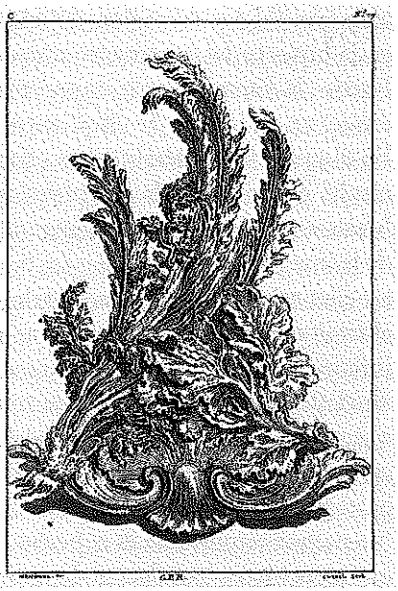
En su libro, que sigue siendo el mejor que se ha escrito sobre la rocalla, Bauer explica la evolución del estilo rococó muy acertadamente a partir de la ilustración 5,[49] que representa un grabado tomado del *Livre d'ornements et dessines* (1734) [Libro de ornamentos y diseños] de Juste Aurèle Meis-

[48] N. Pevsner, *Rococo art from Bavaria*, Londres, 1956, imagen 110.

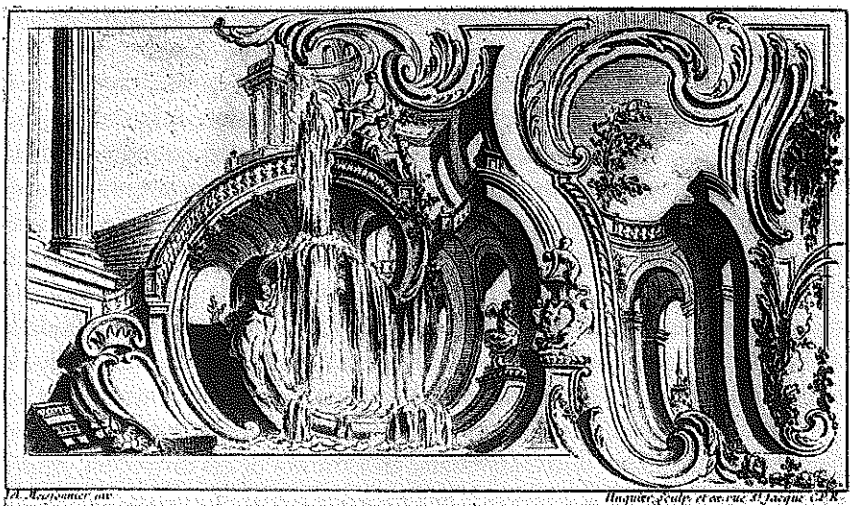
[49] Bauer, *Rocaille*, imagen 45.



4a



4b



5

sonniers.[50] La publicación de este libro se considera comúnmente un hito en la historia del ornamento rococó. Si comparamos este grabado con el de Bérain, la diferencia más importante estriba, según Bauer, en la relación que existe, en cada uno de ellos, entre el centro de la imagen y el ornamento. En el grabado de Bérain están claramente separados, y hemos visto que eso resulta esencial para la semántica de la representación. Ahora bien, en el de Meissonnier las formas ornamentales han penetrado en el centro semántico de la imagen; no se limitan a ser decoraciones, sino que parecieran pretender ser ellas mismas objetos potenciales de representación. Veamos, por ejemplo, el trazo ornamental que comienza arriba del centro y que llega hasta la parte inferior derecha. En la parte superior y en la inferior, el ornamento rococó alrededor de esta línea forma parte del marco, y es difícil pensar en un marco que sea tan poco decorativo como éste; en la mayor parte del grabado consiste en una simple línea recta (!). La diferencia entre este marco y el ornamento grotesco y con profusión de detalle de Bérain no podría ser más dramática. No menos importante es el hecho de que la línea recta se transforma en una que serpentea y ondula, con lo que señala tanto el límite de la representación (esto es, del marco del grabado) como el de la arquitectura representada en el grabado. En este caso, se confunde la dimensión de lo representado con la de la representación.

En ocasiones esta confusión es tal que resulta imposible distinguir si todavía se trata de un ornamento o de una representación de la realidad. La escalera que se encuentra del lado izquierdo y el pórtico que está del lado derecho obviamente representan una arquitectura imaginaria muy extraña, pero ¿qué puede decirse de las dos curvas en forma de "c", situadas en la parte superior derecha? Es imposible afirmar si forman parte de la arquitectura, o si sólo son ornamento. Todo esto tiene una consecuencia poco común, y se trata de algo que probablemente no se hizo nunca antes en la historia de la representación artística. Suele ser suficiente con distinguir entre el medio (la pintura, el grabado) y lo que representa (el paisaje real, una construcción arquitectónica, etcétera). Todo lo que es de interés filosófico en la representación pictórica de la realidad puede expresarse en términos de esa distinción. Ahora bien, en el grabado de Meissonnier tenemos que tomar en cuenta, asimismo, las características formales de la representación y, además, plantearlas como problema, pues el grabado no es una mera representación de un objeto arquitectónico, en este caso imaginario (tal como sería el caso al tratarse de una

[50] Para mayor información sobre Meissonnier, *cfr.* la detallada tesis doctoral de P. J. Fuhring, *Un génie du Rococo. Juste Aurèle Meissonnier (1695-1750)–. Orfèvre, dessinatuer, architecte*, París, 1994.

representación "normal"). En esta representación es preciso que distingamos dos ámbitos: el de la imagen en tanto representación de algo que se presenta (característica que comparte con todas las imágenes), pero también el que en el plano bidimensional del grabado se confunde de modo paradójico y sorprendente con la realidad representada. En este último ámbito, el grabado hace también un comentario sobre sí mismo, por así decir, incluso si sólo pareciera decir algo sobre un objeto arquitectónico imaginario. Fue el talento extraordinario de Meissonnier el que supo integrar este ámbito adicional en su arte, con lo que introdujo en él una especie de *semantic ascent* quineano.

A fin de apreciar la audacia de esta "invención" (que es el término retórico más apropiado aquí), debemos tener en mente que ésta ni siquiera está presente en la obra del artista gráfico neerlandés Maurits Escher, el discípulo más brillante del arte rococó.[51] El juego que hace con la representación del espacio siempre se circunscribe al marco de sus imágenes, nunca toma la decisión de ir más allá –tal como sí lo hizo Meissonnier– e incluir los marcos en su juego con la representación espacial, sino que éste se suspende abruptamente en cuanto llegamos al marco de la imagen y, sin arriesgarse, mantiene controladas sus asombrosas paradojas dentro de esos límites, como si temiese que pudieran contaminar el mundo "real". Ni Meissonnier ni Watteau[52] conocían ese temor. Según Escher, sus grabados pretendían ser "aproximaciones al infinito";[53] al parecer, la idea es que desde la perspectiva de lo infinito, sus paradojas espaciales sean capaces de expresar la verdad sobre el espacio. Y es verdad, al tratarse de semejantes experimentos, es mejor que estén encerrados dentro de sus marcos, a fin de dejar claro que se trata de una "aproximación" situada fuera de nuestro mundo finito; todo esto en completa concordancia con la lógica del marco, tal y como la expuso Schapiro. Lo cierto es que todo lo anterior cambia en el caso del rococó, que incluye también nuestro espacio en su juego. Bauer resume el logro de Meissonnier de la siguiente manera:

[51] El juego con las dimensiones espaciales, característico de Escher (1898-1972) tuvo sus antecesores en los *Carceri* de Giambattista Piranesi. Existen muchas pruebas de la gran admiración que Escher profesaba para este artista prototípico del rococó. *Cfr.* J. L. Locher, "Het werk van M.C.Escher", en *idem* (ed.), *De werelden van M. C. Escher*, Amsterdam, 1971, p. 24.

[52] *Cfr.* O. T. Banks, *Watteau and the north. Studies in the Dutch and Flemish baroque influence on French rococó painting*, Nueva York, 1977, ilustración 102. Mientras Meissonnier hace que el ornamento forme parte de la realidad representada, en el caso de Watteau, el árbol situado arriba de la pareja de amantes se representa como ornamento; esto significa que se trata de la misma ambigüedad entre el ornamento y la realidad dada, pero Watteau la aprovecha de otro modo que Meissonnier.

[53] M.C. Escher, "Oneindigheidsbenaderingen", en Locher (ed.), *De werelden van M. C. Escher*, pp. 40-44.

> Y en tanto que para Watteau la imagen es todavía la representación de una realidad representable, Meissonnier, La Joue y Mondon dieron un paso más allá, pues en su obra toda la realidad se convirtió en ornamento, o, por expresarlo con mayor exactitud, lo grotesco se hizo merecedor de ser representado. Esto sólo es posible cuando la imagen renuncia a la pretensión de representar la realidad representable. Lo anterior no es principalmente una cuestión del objeto. Hasta principios del siglo XVIII, los dioses de la Antigüedad y la Arcadia fueron considerados parte de la realidad. Es, más bien, cuestión de la concepción del arte. En el siglo XVIII se cierra el círculo manierista, en el cual el arte remite al arte, y se transforma en un objeto en sí.[54]

Esto quiere decir que el ornamento penetró en la realidad representable, con lo que cambiaran tanto la naturaleza de la realidad como la del ornamento. De ser sólo decoración, el ornamento se transformó en una realidad que resulta tan real como un árbol o la arquitectura de un palacio; a consecuencia de esta soberbia ornamental, las formas decorativas se han convertido en objetos potenciales de la representación, al igual que los objetos "normales" de la percepción, lo que ciertamente afectó la realidad, que se adaptó a las formas extrañas del ornamento rococó; de ahí la mezcla asombrosa de, por una parte, ornamentos finos y pequeños, y por otra, grandes objetos pertenecientes a la naturaleza o de estructuras arquitectónicas, lo cual ocasiona que el espectador no sepa con certeza si se encuentra ante un mundo a escala macro y monumental, o ante una miniatura con dimensiones microscópicas. De modo sugestivo, Bauer habla de la *mikromegalische*, ambigüedad del arte rococó.[55] De ahí se deriva además que no se registra transición o ruptura alguna entre los ornamentos del interior de una iglesia rococó (o un palacio del mismo estilo) y su exterior.

Cuando la realidad representable ajusta sus proporciones a las del ornamento es recompensada por esta pérdida con una libertad de las formas originalmente reservada al ornamento. Ello hizo que algunas de ellas, antes restringidas al mundo artificial del ornamento, se volvieran posibles e incluso aceptables en la realidad "objetiva" representable. La realidad y el ornamento están disponibles al mismo tiempo y es imposible saber cuál de los dos resulta triunfador y cuál perdedor en este proceso. Lo más probable es que el rococó sea una síntesis de la lógica tanto del ornamento como de la representación, de modo que lo que no se puede dentro de una, se vuelve posible dentro de la otra. De esta manera se posibilitó un mundo imaginario nuevo, uno en que están reunidos el ornamento y la realidad en la elegancia pura.

[54] Bauer, *Rocaille*, p. 38.
[55] Bauer, *Rocaille*, pp. 20-21.

EL SIGNIFICADO DEL ROCOCÓ

Hasta el momento no se ha tomado en consideración un aspecto importante de la decoración rococó. A veces se habla de la "gramática de la decoración", expresión que sugiere que la decoración y el ornamento contienen determinadas constantes, sobre las cuales los artistas y los arquitectos pueden variar.[56] Las columnas dóricas, jónicas y corintias constituyen ejemplos obvios de ellas, pero también las hojas de acanto, la hoja de loto estilizada en las decoraciones egipcias, los óvolos y el arabesco pertenecen a la misma categoría. A menudo, los motivos ornamentales tienen su origen en determinadas formas orgánicas o vegetales; Goethe sostuvo, incluso, que para que un ornamento fuese exitoso, era indispensable que tuviese tales formas.[57] Un siglo más tarde, este punto de vista constituyó el hilo conductor del impresionante catálogo de las formas decorativas, realizado por Alois Riegl: "Todo el arte y, por ende, todo el arte decorativo, está relacionado de modo inextricable con la naturaleza. A toda creación artística subyace una creación de la naturaleza, sea en su estado original tal como la creó la naturaleza, sea en un estado transformado, realizado por el ser humano por razones de utilidad o de placer".[58] Estas formas elementales orgánicas pueden sistematizarse más, como lo demuestran los intentos de artistas tales como Durero y Hogarth. El primero redujo las formas ornamentales a las tres figuras geométricas elementales, a saber: la línea, el círculo y la curva "S". Lo mismo hizo con las letras del alfabeto, por lo que añadió una dimensión inesperada a la noción de la "gramática de la decoración", pues del mismo modo que las letras son los componentes más elementales de que dispone el lenguaje para transmitir un significado, el significado ornamental posee su "alfabeto" compuesto por estas tres sencillas formas geométricas. Hogarth enfocó la cuestión de otra forma, más afín a las preferencias filosóficas de su época: clasificó los ornamentos de acuerdo con los sentimientos que suscitan en el espectador.[59] Sin embargo, por más que la manera de catalogar de Durero haya ampliado la gama de las formas ornamentales, queda claro que el rococó le añadió un componente nuevo. Según Bauer, "La rocalla es el último ornamento original desarrollado en

[56] Esta expresión fue empleada por O. Jones, *Grammar of ornament*, Londres, 1856.

[57] Esto se expone en A. Waenenberg, *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*, Helsinki, 1992.

[58] A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlín, 1893, p. 1.

[59] G. von Graevenitz, *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens–Die Poetik der Arabeske und Goethes 'West-östlichen Divan'*, Stuttgart, 1994, cap. II.

el mundo occidental",[60] y espero demostrar que el rococó fue también su adquisición más sutil y refinada.

La característica primordial de todo ornamento rococó es la curva "C"; la arquitectura representada en los grabados de Meissonnier las muestra en abundancia. Si bien se ha relacionado muchas veces dicha curva con el motivo de la concha –que ya puede verse en decoraciones del siglo XVI–, se diferencia de éste por su provocadora asimetría, que se explica a continuación: un extremo de la curva "C" del rococó –ahí donde ésta se "ensortija"– es siempre más pequeño que el otro. Ello hace que el recodo de la curva "C" sea siempre más fuerte en un extremo que en el otro, y si comparamos la curva "C" del rococó con la del ornamento barroco, entonces la asimetría resulta muy pronunciada. En el barroco y en el ornamento estilo Luis XIV, la simetría importa más que cualquier otra cosa;[61] basta recordar, por ejemplo, a Madame de Maintenon, quien dijo suspirando con resignación que "al final, todos tendremos que morir de manera simétrica". La simetría es el equivalente ornamental del orden social jerárquico en tiempos de Luis XIV, tal como puede observarse en el Versalles de Saint-Simon. Al lado de la ornamentación barroca, la del rococó resulta desafiantemente desenfrenada; tal vez resuene en ello algo del contraste que existía entre la melancolía y la severidad de los últimos días del régimen de Luis XIV y la soltura que caracterizaba la *Régence*.

La asimetría del rococó ciertamente no es arbitraria, al contrario, sin que podamos explicar con exactitud el por qué; es como si poseyéramos un instinto infalible para juzgar si la curva "C" es "adecuada", o si tiene "imperfecciones". Y en este último caso, sabemos de inmediato cómo deberíamos moldearla y en qué dirección "corregirla". En el caso de las líneas, los círculos y las elipsis de Durero y los motivos simétricos de otras formas ornamentales, la situación no es diferente, pero nuestro agrado –o desagrado–se justifica fácilmente, dado que en la mayoría de los casos nos basta recurrir a la geometría del círculo o de la elipsis. Lo que ocurre en el caso de la curva "C" es que la sensación de perfección es producto de una combinación extraña de una considerable libertad para determinar la flexión de la curva y, al mismo tiempo, la certeza absoluta de que una curva se dibujó "bien" o "mal". En este caso, la libertad prevalece sobre la aplicación de las reglas. Las curvas son todo menos arbitrarias e, incluso, parecen ilustrar la existencia de ciertas reglas, aunque nos sería imposible establecer su naturaleza. Quizá un matemático creativo podría ayudarnos a pensar en una función que coincida con

[60] Bauer, *Rocaille*, p. 49.

[61] El grabado de Bérain resulta ilustrativo, pese a que una revisión minuciosa pondrá de manifiesto ciertas imperfecciones en la simetría.

el movimiento de la curva "C". Sin duda se trataría de una función bastante compleja;[62] resulta aún más extraño que una función aparentemente tan compleja forme parte de nuestros genes estéticos. En la medida en que esta interacción entre regla y libertad pueda transponerse a la ética, sería posible preguntarnos si el secreto de la curva del rococó ilustra o explica la naturaleza de la acción libre y moral, y en tal caso, cómo lo hace. ¿Acaso la curva "C" no nos invita a reflexionar sobre una ética con inspiración estética? Si bien hay una libertad estética, ésta está sometida a reglas implacables. En particular, ¿cabría interpretar la inversión de la regla y de la libertad estética –de lo que la curva "C" forma un ejemplo– como el *analogon* pictórico de una libertad moral que obedece a unas reglas tácitas, pero rigurosas?, ¿acaso existiría algo parecido a un intuicionismo moral? Piense, por ejemplo, en las siguientes palabras de Goethe: "una buena persona es bien consciente del camino correcto, aun en sus pasiones más oscuras".

En cuanto a las dimensiones, cabe observar que un extremo de la curva "C" difiere del otro, lo que causa la ilusión de profundidad, como si el extremo más grande de la curva estuviera más cerca que el más pequeño, y de ahí que dicha curva sugiera mayor profundidad que la línea, el círculo o la curva "S" que hemos visto en la "gramática" ornamental. La ilusión de profundidad va aparejada siempre de una sugerencia de movimiento y de agilidad; sin importar si miramos un ornamento rococó, un decorado de interiores estilo rococó o un altar rococó, cada uno suele causarnos la impresión de que los componentes fueron detenidos en pleno movimiento por un instante, para reanudar su movimiento segundos más tarde. Resulta muy difícil explicar cómo se produce esta sugerencia de movimiento, pero quienes alguna vez han visto una iglesia rococó en Baviera, tales como la *Vierzehnheiligen* (la iglesia de los catorce santos intercesores) o la *Wieskirche* cerca de Steingaden, construida por Balthasar Neumann (sin la menor duda, la más bella de todas) sabrá a qué me refiero. Si además tomamos en cuenta que todo movimiento ocurre en el tiempo, debemos reconocer que la curva "C", a diferencia de toda la gramática ornamental que vimos anteriormente, representa realmente, o, al menos sugiere, el mundo tetradimensional que abarca longitud, amplitud, profundidad y tiempo. Si es cierto que el optimismo de la Ilustración tiene su fundamento en la conquista del tiempo y del espacio gracias a la ciencia newtoniana, entonces el ornamento rococó constituye innegablemente el equivalente artístico de ello.

[62] Cabe pensar en una función que pueda hacer justicia a los espirales de la curva "C" al utilizar las llamadas coordenadas polares.

Lo anterior se esclarecerá aun más al aplicar otra categorización a la curva "C" del rococó, y para ello me gustaría citar a Von Wersin:

> De acuerdo con los dos impulsos fundamentales del ornamento, la diversidad de las formas ornamentales puede clasificarse en dos grandes grupos principales: en primer lugar, el ornamento que sugiere una repetición rítmica del mismo acto –sin principio o fin– y, en segundo lugar, las formas ornamentales que representan un organismo ornamental cerrado y cuya coherencia interna tiene un origen dinámico [...] A este último grupo pertenecen también los ornamentos más sencillos y aislados [...] que predominan en el rococó.[63]

Existe un ornamento "rítmico" que no tiene principio ni fin y que sugiere la infinidad (por ejemplo, el estilo geométrico de las ánforas utilizadas en la civilización griega temprana), y además un ornamento orgánico, proclive a recluirse en sí mismo. A simple vista, el primero parece ser más audaz debido a la sugerencia de infinidad que encierra; el segundo sugiere un mundo cerrado, en tanto que el primero parece brindarnos un mundo abierto. Empero, esta impresión no es correcta, tal como era de esperarse, pues el primer ornamento es más antiguo y más primitivo que el segundo. El "rítmico" se adapta con docilidad al espacio disponible para el ornamento y lo acepta como un orden superior a él, mientras que el orgánico es, en realidad, quien decide la forma del espacio ocupado por el ornamento. Y esto último resulta, una vez más, característico del ornamento rococó: en la ilustración 6 puede apreciarse que el espacio sugerido por la composición se adapta a las formas rococó a ella incorporadas, en lugar de al revés.[64] El espacio está dominado por la expresión estética y está sujeta a ella. El milagro de la iglesia rococó en Baviera, con la *Wieskirche* como su clímax indiscutible, consiste en que ésta no se adapta al espacio, sino al contrario, es decir, el espacio se adapta a ella. La metáfora de Einstein del "espacio curvo" (a causa de la gravitación) se hace realidad en este caso. Para esto, los dos extremos de la curva "C" de la ornamentación rococó resultan ilustrativos. Es como si en ambos extremos la línea se enrollara, como si la línea de la curva, que en principio podría ser infinita, redujera su infinidad a lo que nosotros, seres humanos finitos, alcanzamos a ver de un vistazo. De esta manera, dicha curva sugiere un triunfo tanto sobre el espacio como sobre la infinidad.

[63] W. von Wersin, *Das elementäre Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments*, Ravensburg, 1940, p. 15.

[64] Von Wersin, *Das elementäre Ornament*, p. 15.

6

Esto es, entonces, el significado del ornamento rococó. Primero, de ser exclusivamente un marco ornamental se transforma en una realidad representable. El ornamento rococó penetra en la realidad en sí, y a continuación, los objetos de dicha realidad se adaptan a lo que al ornamento le parece apropiado. El ornamento se "autoelimina" en tanto ornamento, al formar parte de la realidad en sí; desaparece, paradójicamente, en el momento en que logra someter a todos a su voluntad. De este modo, el clímax del ornamento encierra, al mismo tiempo, su muerte; más aun, en este sentido el ornamento rococó se anticipa, de hecho, a su posterior y mayor enemigo, a saber: Adolf Loos. Para esta comprobación remito al proyecto que realizó este arquitecto austriaco en 1923 para las oficinas del *Chicago Tribune*: al igual que el ornamento rococó se convirtió en estructuras arquitectónicas, Loos le dio a ese edificio la forma de gigantesca columna dórica. El proyecto nos demuestra que Loos fue, en realidad, el Meissonnier del siglo xx.[65] Más tarde el ornamento rococó se posesionó del espacio, lo refrenó y lo convirtió en lugar habitable para las personas de una nueva era en la historia de la civilización occidental. El ornamento de los grabados de Meissonnier penetró en el espacio tridimensional desde la superficie bidimensional de la imagen. En ninguna ocasión sucede esto de manera más convincente que con el rococó de Baviera, donde la arquitectura y el ornamento se abrazan en un momento de éxtasis que no tiene igual en el arte occidental.

ESTADOS DE ÁNIMO Y SENTIMIENTOS COMO FUENTE DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

Es eso lo que me resulta tan cautivador del ornamento rococó. Dejando al margen su belleza y el lugar muy particular que ocupa en la historia del ornamento, expresa para mí un mundo de estados de ánimo y de sentimientos que resuenan hasta lo más recóndito de mi ser, y que parecen repetir lo que conocía desde antes por experiencia propia. La curva "C" del rococó constituye la terapia para aliviar mis sentimientos de tedio; en dicha curva están relacionados mis sentimientos de tedio de infancia y mi fascinación por la decoración rococó, que surgió poco tiempo después. En primera instancia, esta decoración consiste en un libre juego de formas en que la imaginación no tiene restricción alguna (Kant); si bien el momento del tedio radica en ese

[65] Lo cual no deja de ser irónico para un autor que se jactaba de lo siguiente: "Sólo escribo para las personas que poseen una receptividad moderna, no para aquellos que se consumen en nostalgia por el Renacimiento o por el rococó". Citado en W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, en *Gesammelte Schriften*, 7 tomos, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Francfort del Meno, 1977, t. II, 1, p. 216.

libre juego, dicha decoración lleva también consigo el remedio para el tedio que provoca, pues devuelve a la realidad de la que me enajenó primero. La decoración rococó es capaz de hacerlo gracias a su triunfo sobre el espacio y sobre la realidad, que expresa de modo tan asombroso. Por eso, los estados de ánimo y los sentimientos que pueden asociarse de esa manera con el ornamento rococó forman el vínculo entre mi persona y lo que ha causado mi fascinación por el siglo XVIII.

Dichos estados de ánimo y sentimientos formaron el sujeto de la experiencia, que me brindó acceso a determinado objeto de la experiencia del pasado. Ahora bien, un sujeto de la experiencia capaz de desplazamientos tan sorprendentes en el tiempo debe ser muy ligero y debe haber perdido todo contenido que hubiera podido frenar la libertad de desplazamiento. Central en la exposición de Bollnow sobre la esencia de nuestros estados de ánimo es, en efecto, la idea de que *sui generis* ningún contenido limita la libertad de movimiento de éstos, que integran –a decir de Bollnow– la categoría más básica y elemental de la existencia humana: "conformando el fundamento, los sentimientos existenciales o estados de ánimo que subyacen a toda nuestra vida interior. Representan la forma más sencilla y más original en que la existencia humana cobra conciencia de sí misma, aunque está siempre un poco sesgada y con una actitud configurada".[66] En otra parte pide que aceptemos la paradoja de que nuestros sentimientos y estados de ánimo constituyen "el fundamento que da soporte a toda nuestra vida interior" y "que, al mismo tiempo, son lo más fugaz y lo más voluble [...] que tiene nuestra vida interior".[67] Los estados de ánimo y los sentimientos son cruciales y determinan el color de nuestras experiencias; como tales se distinguen de la alegría o del miedo, que se depositan siempre en un objeto: le tenemos miedo a algo, nos alegramos por algo.[68] En cambio, los estados de ánimo y los sentimientos carecen de objeto; cabe decirse, incluso, que anteceden a la distinción que se hace entre el yo y el mundo, entre el sujeto y el objeto. Bollnow afirma que "En nuestros estados de ánimo, el mundo todavía no se ha convertido en un mundo de objetos"; a continuación cita a Straßer para argüir que: "en los estados de ánimo de verdad, no existe un yo, no existen objetos ni fronteras

[66] O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Fráncfort del Meno, 1956, p. 33.

[67] Bollnow, *Stimmungen*, p. 57-58.

[68] Aunque es posible vincular ambos, y es, de hecho, lo que Bollnow hace al emplear una metáfora musical muy a propósito: "Si los estados de ánimo constituyen de una composición musical el *basso continuo* que avanza de manera constante y uniforme, los sentimientos son las melodías cambiantes y abigarradas construidas a partir de aquellos". *Cfr.* Bollnow, *Stimmungen*, p. 36.

entre el yo y el objeto, al contrario, habría que decir que las fronteras del yo se desvanecen para desaparecer de un modo peculiar. El yo y el mundo están insertos en una experiencia total sin divisiones. Los estados de ánimo son, a la vez, la experiencia del yo y la del mundo".[69] Por esta razón poseen, en efecto, una afinidad natural con la experiencia y, en particular, con la experiencia histórica; no sería descabellado decir que su variante sublime se manifiesta de preferencia en esos estados de ánimo y sentimientos.

Éstos no perderán su fuerza una vez hecha la diferenciación de la difusa unidad inicial que existe entre sujeto y objeto en el yo y el mundo; al contrario, seguirán estando presentes en el fondo, dando "color" a nuestra experiencia del mundo. En lugar de hablar del "color" de nuestra experiencia, sería tal vez mejor hablar del estado de ánimo con el que experimentamos el mundo. Es ilustrativo que la palabra neerlandesa *stemming* [estado de ánimo] tiene afinidad etimológica con el vocablo *stem* [voz], y no remite solamente al *stemmen* [afinar] de un instrumento musical, sino también a la tonalidad en que se compuso una pieza musical. Podemos concordar, por eso, con la aguda observación de Novalis: "La palabra *Stimmung* [estado de ánimo] refiere a una definición musical de las relaciones de nuestro interior".[70]

La asociación que Novalis hace entre los estados de ánimo y la música tal vez pueda esclarecer también otra cosa. La tonalidad en que se escribe una composición no es ninguna indicación de su contenido musical o de su estilo. Bach, Mozart y Chopin, todos escribieron composiciones en C mayor y en E menor, etcétera. De cierto modo, la tonalidad nos sirve menos de pauta que el estilo para comprender la composición; por una parte, puede definirse la tonalidad con mayor precisión que la forma o el estilo musicales, pero, por otra, aquélla posee aun menos contenido que éstos. Por eso, de manera precisa, en una tonalidad determinada es posible decir musicalmente todo menos lo que otra tonalidad necesita para poderse expresar. Si trasladamos esta noción al mundo de los estados de ánimo y los sentimientos, debemos reconocer que éstos no tienen contenido e, incluso, que sus formas carecen de la firmeza que solemos asociar con el estilo.

En lo anterior está la respuesta a nuestra pregunta de por qué los estados de ánimo y los sentimientos forman por excelencia el vínculo entre el presente y el pasado; no tienen su origen en "objetos emocionales", tales como los acontecimientos, los objetos y las personas que provocan determinadas

[69] Bollnow, *Stimmungen*, p. 40-41.

[70] Citado en Bollnow, *Stimmungen*, p. 38. Para una explicación elaborada de la relación que existe entre la música y el estado de ánimo, *cfr.* L. Spitzer, *Classical and Christian ideas of world harmony. Prolegomena to an interpretation of the word "Stimmung"*, Baltimore, 1963.

reacciones emocionales en nosotros. Anteceden, más bien, a dichos objetos –de la misma forma que la tonalidad a la composición musical– y como tales configuran el paisaje en que transcurre nuestra vida emocional. Ésta consiste en el conjunto de agujeros, fisuras, concentraciones locales y patrones en el que se manifiestan nuestros estados de ánimo. Sin embargo, en el sentido más literal de la palabra, éstos consisten en casi nada –carecen de contenido– y esto quiere decir que mientras se trate de estados de ánimo y sentimientos, casi no cargamos con nada en el viaje que hacemos al pasado en el caso de la experiencia histórica. Con los estados de ánimo y los sentimientos podemos flotar sobre los tiempos, al igual que el espíritu de Dios flota sobre las aguas, por expresarlo de un modo bíblico. Pues en cuanto hagan su aparición cualquier cantidad de contenido, de forma o de estilo, ineluctablemente se harán perceptibles determinados "peso" o "gravitación" temporales, en los que se impondrá ya sea el pasado (el objeto), ya sea el presente (sujeto); en ese caso, las puertas que separan el pasado del presente se cerrarían silenciosamente y sin remedio. La experiencia histórica es la resonancia que ocasiona la "música del pasado" con sus estados de ánimo y sentimientos específicos, en el historiador cuya mente fue compuesta, por casualidad, en "la misma tonalidad". La combinación sublime de una ligereza y una omnipresencia extraordinarias hizo posible que, con el correr de los siglos, los estados de ánimo y los sentimientos hayan tenido resonancia. Por este motivo, tal vez la música sea un inspirador aun más vigoroso de la experiencia histórica que las artes plásticas.[71] Hemos de admirar nuevamente a Huizinga, porque fue él quien descubrió esta relación entre la experiencia histórica y la música.

En *La decadencia de Occidente*, obra menospreciada hoy día, Oswald Spengler analiza el mundo del rococó, por el que sentía no menos admiración que yo. Para poder valorar los comentarios de Spengler sobre el rococó, es preciso situarlos en el contexto de una de sus tesis principales, a saber: que las ciencias, y en particular las matemáticas, no están en absoluto tan apartadas de las artes y de la cultura como solemos creer. A modo de ilustración de su tesis, el autor gira su mirada hacia la arquitectura y arguye que el templo griego debe vincularse con el aborrecimiento de los griegos por las matemáticas puras, que ya no se dejan limitar a la exigencia de poderse relacionar con la realidad. Las matemáticas nunca debían olvidar, según los griegos, que su origen se hallaba en lo *Greifbar-Sinnliche* [lo tangible y sensible], como lo

[71] Así me pasó: mi "relación pasional" de toda la vida con el siglo XVIII que dura hasta la fecha, comenzó cuando tuve entre diez y doce años, y experimenté la música de Bach, Händel, Haydn y Mozart como lo supremo y lo más bello de mi existencia, y de ahí fue cuestión de un pequeño paso a la época de estos compositores.

expresó Spengler, es decir, en lo que podemos experimentar y comprender.[72] Según este autor, los matemáticos griegos nunca habrían considerado utilizar los llamados números complejos o imaginarios –tales como $i = (\sqrt{} - 1)$ – de ahí, explica, lo "macizo" del templo griego, que parece recluir el espacio en sí mismo al igual que desalentar cualquier movimiento hacia un espacio fuera de sí mismo. En este sentido difiere mucho de las catedrales góticas, que tanto con respecto a su forma como a su ornamentación expresan la necesidad de escaparse de las limitaciones impuestas por lo sensorial; dichas catedrales y el ornamento gótico tardío hacen alusión a lo infinito y al intento de trascender todo lo que podemos tomar entre los dedos. Spengler relaciona lo anterior con la historia de las matemáticas de la siguiente manera: en la alta Edad Media se desarrollaron unas "herramientas mentales" que no sólo posibilitaron la arquitectura gótica sino también las primeras anticipaciones (el autor se refiere a Cusano) del cálculo infinitesimal que surgiría trescientos años más tarde. La pura forma adquirió, tanto en la arquitectura como en el ornamento, una autonomía respecto a lo sensorial, que hubiera resultado incómoda a la mente griega; una autonomía formal que correspondía a la liberación de las matemáticas de las ataduras realistas, que antaño todavía mantenían recluidas a las matemáticas griegas.

El triunfo definitivo del formalismo puro sobre unas matemáticas aferradas a la exigencia de lo sensorial sólo sucedería al tratarse de las matemáticas de Newton y Leibnitz. Una vez más, Spengler señaló la relación entre las matemáticas y el arte de (más o menos) la misma época y, en particular, lo vislumbró ilustrado en la decoración y en la arquitectura del rococó:

> En las fachadas de los palacios y de las iglesias, las líneas sensibles, puras, se tornan, por decirlo así, irreales. En lugar de las coordenadas claras que vemos en las columnatas florentino-romanas, con sus divisiones en cuerpos y pisos, aparecen ahora elementos infinitesimales, cuerpos fluctuantes, volutas, cartuchos y demás detalles, en agitación y movimiento continuos. La construcción desaparece bajo la riqueza del decorado o, hablando matemáticamente, de la función: columnas y pilastras, reunidas en grupos y haces, atraviesan los frontones, sin punto de reposo para los ojos, se reúnen y vuelven a dispersarse. Las superficies de los muros, techos y pisos se deshacen en la ola de estucados y ornamentos, se volatilizan y esfuman debido a los efectos de luces y colores. Pero esa que les juguetea sobre el mundo de formas del barroco floreciente –desde Bernini en 1650 hasta el rococó de Dresde, Viena y París–, se ha transformado ahora en un elemento puramente musical. La torre de Dresde es

[72] O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Múnich, 1923, t.I (*Gestalt und Wirklichkeit*), p. 87.

> una sinfonía. Como la matemática, la arquitectura del siglo XVIII se desarrolla en un mundo de formas musicales.[73]

En este contexto resulta muy útil el paralelo señalado por Spengler entre la liberación arriba mencionada de las matemáticas y el juego libre de la forma tal como se manifiesta en los ornamentos gótico y rococó. La forma (sea en las matemáticas o en el ornamento) fue liberada del contenido; ello tiende a la enajenación del mundo que hemos asociado con el tedio. En este sentido, la imputación de que el rococó no es más que un juego vacío de formas, es sin duda justificada. Las matemáticas nos brindan asimismo un libre juego de formas y un retroceso del mundo; como tal, constituye el ejemplo más espectacular de un *reculer pour mieux sauter* [recular para saltar mejor], pues en sus aplicaciones prácticas en las ciencias y en la tecnología, las matemáticas nos ofrecen, más bien, un dominio inigualable sobre el mundo. Las matemáticas constituyen un retroceso del mundo, o una enajenación de él, pero, al mismo tiempo, nos permiten penetrar en los secretos de la realidad de manera más profunda que cualquier otro sistema que conserve un recuerdo material de ésta. En este sentido, las matemáticas representan lo supremo y más sublime que la mente humana ha producido, y cabe sorprendernos que los epistemólogos (con excepción de unos cuantos, como, por ejemplo, Hermann Cohen)[74] nunca se hayan preguntado si las matemáticas podrían ofrecerles lo que han buscado siempre con tanto ahínco.

El arte rococó nos enajena también de la realidad, debido a su libre y desenfrenado juego de formas, y aquí cabe vincularlo con el tedio (de la misma manera en que el libre juego de formas del motivo floral en las cortinas de la recámara de mis padres me provocaba tal estado de tedio), aunque no será suficiente, ya que el rococó encierra asimismo un "recular para saltar mejor", a saber: el libre juego de las formas regresa cuando el espacio se somete a sí mismo y, haciendo esto, repite en calidad de ornamento el triunfo de las matemáticas. El tedio (en tanto un sustraerse de la realidad o una enajenación de ella) y el regreso de la realidad y su triunfo se manifiestan entonces ambos en el ornamento rococó. Esto en lo que concierne a los estados de ánimo y los sentimientos que podemos asociar con el mundo del rococó, y en lo que respecta al *air de dédain* con el que se considera con frecuencia este estilo hoy día, pues quien respeta las matemáticas no podrá expresarse con desprecio sobre el rococó, ya que es el arte que hace juego con las matemáticas.

[73] Spengler, *Der Untergang*, t. I, p. 117. (Tr. de Manuel G. Morente, en *La decadencia de Occidente*, 5ª ed., Madrid, Espasa-Calpe editores, 1940, p. 140).

[74] H. Cohen, *Das Prinzip der Infinitesimal-Methode und seine Geschichte*, Berlín, 1883.

Por eso los físicos de la Ilustración no tenían problema alguno con la ornamentación rococó de su instrumental, que representa un orgullo ornamental que a nosotros tal vez nos podría resultar curioso o, incluso, un poco ridículo. Y es que su instrumental científico formaba parte del mismo mundo que el ornamento rococó con el que se le adornaba. La ciencia de la Ilustración no está menos presente en el ornamento rococó que en los escritos de Newton, Euler, los Bernoulli o d'Alembert. En el museo Teylers en la ciudad de Haarlem en los Países Bajos, el visitante puede admirar la máquina electrostática que fue construida a un costo altísimo entre 1784 y 1791 por John Cuthbertson, fabricante de instrumentos científicos en Amsterdam.[75] Es posible que este colosal armatoste sea el aparato científico más impresionante que se haya construido en el siglo XVIII y que es capaz de fascinar incluso a nuestra generación, acostumbrada al acelerador de partículas y al radiotelescopio. Es difícil saber qué nos impresiona más de dicha máquina: su capacidad prometeica de imitar lo sublime de los relámpagos o su elegancia y su decoración esplendorosa. La ciencia y el arte no son tan hostiles la una con el otro, como muchos (entre ellos, Loos y Wittgenstein) piensan: en aquel tiempo todavía eran la una la transfiguración del otro.

La tesis de Spengler sobre el papel que desempeñan las matemáticas en una cultura, representa un intento por comprender, por penetrar en una capa cuya manifestación en la superficie es el estilo (Spengler era matemático antes de dedicarse a la historia y al futuro poco halagador del mundo occidental). Él lo formuló del siguiente modo: "Así, el estilo de un alma halla su expresión en un mundo numérico; mas no solamente en la concepción científica del mismo".[76] En su concepción, un mundo de matemáticas y números subyace siempre al estilo de una cultura; dicha concepción resulta muy afín a lo discutido en los párrafos anteriores sobre los estados de ánimo y los sentimientos de un periodo, pues en ambos casos se trata de la característica de una cultura que renuncia a todo contenido; es obvio que las matemáticas y los estados de ánimo y los sentimientos tienen esto en común. En ese momento, la música vuelve a hacer su aparición en escena; el propio Spengler ya estableció la relación. Y esto resulta muy a propósito pues ¿acaso la música no se encuentra a mitad de camino entre las matemáticas y el mundo de los estados de ánimo y los sentimientos? Los tres –las matemáticas, la música y los estados de ánimo y los sentimientos– son estrictamente formales y carecen de contenido, los tres representan estaciones a lo largo del mismo trayecto.

[75] Para una descripción de esta máquina, *cfr. Teyler 1778-1978. Studies en bijdragen over Teylers Stichting naar aanleiding van het tweede eeuwfeest*, 1978, Haarlem/Amberes, pp. 122-124.

[76] Spengler, *La decadencia*, p. 96.

Sólo la música consigue combinar la abstracción matemática con los sentimientos, y tal vez por eso cabe sintetizarlo todo en la formulación de que en la experiencia histórica el historiador puede oír "la música del pasado", que sin duda hubiera agradado mucho a Huizinga.

Conclusión

Así y todo, no fueron las matemáticas o la música, sino el arte de Van der Weyden y de Van Eyck lo que le provocara a Huizinga su experiencia histórica de la alta Edad Media. En este capítulo he intentado también dilucidar la experiencia histórica recurriendo a ejemplos que tienen su origen en las artes plásticas, y sin retractarme de lo que acabo de afirmar sobre las matemáticas y sobre la música, las artes plásticas siguen siendo el vehículo más apropiado para la experiencia histórica, ya que las experiencias estética e histórica son muy afines. En la estética, todo lo que es relevante sucede entre la obra de arte y nosotros; en cuanto abandonamos la interacción directa entre la obra de arte y nosotros y decidimos analizar la obra más a conciencia o retraernos en nosotros mismos, el contexto –objetivista o subjetivista– tomará control del asunto, y eso significa el final sin pena ni gloria de la autenticidad de la experiencia estética. Lo mismo ocurre al tratarse de la experiencia histórica, ya que experimentamos el pasado del mismo modo que experimentamos una obra de arte. En ambos casos debemos quedarnos, como quien dice "en la superficie", y resistir la tentación de buscar los fundamentos subyacentes del sujeto o del objeto. De ahí que la verdad no tenga nada que hacer aquí.

No debería malinterpretarse esta tesis; en primer lugar, no representa una postura en favor del irracionalismo o del escepticismo, sólo quisiera recalcar que la experiencia carece de una función cognoscitiva. Si se insistiera en vincular la experiencia histórica a la verdad, no dudaría en afirmar que la primera no es la sirvienta de la segunda, sino más bien su guía. Una práctica histórica que adopta a la verdad como hilo conductor, equivale a que la economía soviética pretenda crear orden mediante la planeación económica; el resultado es paradójico, pues mientras más planeación, mayor será el desorden. Lo mismo sucede en el caso de una práctica histórica que hace hincapié excesivo en la verdad: la disciplina está destinada a la impotencia y a la irrelevancia. Tal como en la economía, habrá que buscar siempre el justo medio entre la planeación y la libertad, lo mismo resulta aplicable a la práctica histórica, que tiene como propósito el justo medio entre la verdad y la experiencia.

A veces el exceso de una se tendrá que compensar con una dosis extra de la otra; al parecer, la práctica histórica se encuentra en este momento en

una situación de esa índole.[77] En el siglo XIX, un número reducido de historiadores profesionales (reducido en comparación con la actualidad) realizó sus investigaciones en un océano histórico virgen. Ahora hay inmensos ejércitos de historiadores, que voltean una y otra vez cada piedrecilla que el pasado nos ha dejado. La mayor parte de lo que suponían "manchas blancas" en la época de Ranke, ya fue investigada meticulosamente, algunos asuntos, incluso, *ad nauseam*. En estos días no alcanza la historia para la cantidad de historiadores, por formularlo de alguna manera. No resulta difícil adivinar qué implicaciones tendrá esta situación para la práctica histórica y para el papel que desempeña la experiencia histórica. Imaginémonos un debate entre historiadores decimonónicos tales como Michelet, De Lamartine y Tocqueville sobre la Revolución francesa; el carácter idiosincrásico de los relatos de cada uno habrá causado que un debate tal sea muy complicado, si no es que imposible. Sólo al adoptar una realidad histórica compartida "objetiva", sus representaciones de la revolución se volverían más o menos conmensurables y comparables. Es como si determinado número de personas se para frente un espejo en distintas posiciones; sólo si ellas parten del supuesto de que el espejo representa determinada realidad "intersubjetiva", podrán tener un debate útil sobre lo que observan en el espejo y sobre cómo lo que ve cada quien está relacionado con lo que ven los demás en éste. En síntesis, cuando se trata de una comunidad relativamente pequeña de historiadores que investiga un pasado en su mayor parte virgen, existirá un afán fuerte por "fijar" el pasado, por imaginarse el pasado como un dato sólido, duro y objetivo.

Lo contrario ocurre al tratarse de las actuales multitudes de historiadores, de quienes se espera que descubran algo nuevo de un pasado que sus antecesores ya investigaron cuidadosamente durante decenas de años, si no es que siglos. Ha surgido la necesidad de sustraer a la vista el pasado sólido, duro y objetivo al rodearlo de una neblina indefinida, que hace que se desdibujen los contornos reconocibles. Si bien esto permite a los historiadores actuales emular a sus antecesores y descubrir de cualquier modo un dato nuevo sobre el pasado, que escapara a su atención, mientras más se fragmente el pasado en innumerables trocitos inconexos, más se hará manifiesta la necesidad de "fijar" al sujeto. La inconmensurabilidad de todo lo que los historiadores sostienen acerca del pasado –el fantasma del solipsismo histórico– no puede eludirse sino mediante una disciplina estricta del sujeto histórico, del lenguaje de los historiadores, de las teorías que sí se permiten utilizar y las que no, de las instituciones académicas que emplean a los historiadores, etcétera.

[77] Para una exposición detallada de este tema, *cfr.* F. R. Ankersmit, "Invitation to historians", *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice*, 7, invierno 2003, pp. 413-439.

Puede ser que esto ayude a explicar por qué los historiadores actuales con cierta ambición muestran una adicción a la *theory*. Ésta, y no el pasado, representa ahora el espejo en el que los historiadores piensan reconocerse a sí mismos y a otros, y por eso, desde hace más de treinta años la *theory* se ha convertido en el instrumento más poderoso para fijar al sujeto.

Si fueran pocas las teorías en boga, la "fijación" del sujeto mediante la *theory* ofrecería una alternativa útil y sensata a la estrategia imposible de fijar el objeto histórico; sin embargo, dada la proliferación rápida de teorías en los últimos veinte, treinta años, se ha llegado a una situación en que la *theory* se ha vuelto contraproducente, y contribuye, más bien, al desdibujamiento del sujeto antes que a su fijación. Si se registran tantas teorías en disputa para fijar el sujeto, resulta ineluctable que lleven a la "de-fijación" del sujeto, pues cuando existen demasiadas leyes, además contradictorias entre sí, deja de existir la ley. Vivimos en una época en que cada estudioso desarrolla su "teoría" o su esquema epistemológico, con el fin de comprender el pasado (lo que ha ocasionado que hayamos llegado a una época caracterizada por Heidegger en su ensayo intitulado *La época de la imagen del mundo*), lo que significa de manera automática que ha llegado el fin de la era de la *theory* y de la epistemología tradicional.

Lo que precede marca el comienzo de la etapa de la experiencia histórica. Tal como vimos en las conclusiones del capítulo anterior, la experiencia se encuentra en el trayecto que se extiende entre el sujeto y el objeto. Comprobamos, además, que la epistemología tradicional tiene como propósito repartir al sujeto o al objeto todo lo que aparezca en el campo de trabajo de la filosofía, de modo que la experiencia es aplastada entre estos dos. Al fallar la estrategia de fijar el sujeto o el objeto, la única alternativa viable es la experiencia, y en particular la histórica. De este modo, la experiencia histórica viene a ser el resultado natural de la evolución de la práctica histórica a lo largo de los 150 años precedentes.

8

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA SUBLIME

[...]
El corazón no puede olvidar
A menos que contemple
Lo que rechaza
[...]

Emily Dickinson, *Poemas* Tusquets Barcelona, 1985 p. 343. (Tr. de Silvina Ocampo)*

Existe una pintura de Klee que se titula Angelus novus. *Se ve en ella un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido, pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.*

W. Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* Editorial Contrahistorias, Ciudad de México 2005, p. 23.** (Tr. de Bolívar Echeverría)

* Cita en el original en inglés: "[...] The Heart cannot forget/Unless it contemplate/What it declines [...]" en *The complete poems of Emily Dickinson*, ed. de T. H. Johnson, Boston/Toronto, 1960 (núm. 1560), p. 649.

** Cita en el original en alemán de W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, en

INTRODUCCIÓN

Durante muchos años, Lampe fue el fiel criado de Kant. Un mal día, no pudo resistir la tentación de sustraer un objeto de la austera casa de soltero del filósofo. Fue despedido al instante por su patrón, que consideraba la propiedad sagrada por ni más ni menos que el imperativo categórico. Posteriormente, Kant vivió mortificado por las dudas sobre su *severitas romana,* y por más empeño que puso en ello, no logró sacarse de la mente al pobre Lampe. A fin de liberarse de esta molesta manifestación de *Neigung* [inclinación], Kant clavó en su escritorio una papeleta con el siguiente texto sorprendente: "Olvidar a Lampe". Se vislumbra algo un tanto patético en la ingenuidad del más grande entre todos los filósofos, al exhortarse a sí mismo a "no olvidar por ningún motivo olvidar a Lampe".[1] Alguien que se exige a sí mismo olvidar a X, recordará aún más a X. O, como lo formula Jon Elster: "... [el] mandato 'Olvídalo' nos pide hacer un esfuerzo cuyo único resultado puede ser fortalecer en nuestra memoria aquello que se supone debemos olvidar".[2]

Así y todo, como veremos, este "no lograr olvidar, o el recordarse a sí mismo una y otra vez olvidar algo" representa algo más que ingenuidad

---

Gesammelte Schriften, 7 tomos, Francfort del Meno, 1974, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, t. 1, 2, pp. 697-698.

[1] Quizás haya que ser filósofo para tal ingenuidad, pues con su predilección por las distinciones éste alegará que "olvidar que X no necesariamente supone 'saber que X' ". "Olvidar que X" es un acto de pensamiento que se aplica a X, y que en principio puede tener lugar sin saber qué representa X, lo que quiere decir que no existe ninguna contradicción entre el encargo de olvidar a X y el de ignorar a X. Sin embargo, en la práctica no funciona de esta manera: no somos capaces de considerar enunciados nada más como los nombres de los enunciados: el que sabe que X, sabe también qué "representa" X, de modo que paradójicamente será imposible olvidar a X a no ser que sepamos que X. Esto es, desde luego, lo que Emily Dickinson quiso expresar en su poema, puesto en calidad de epígrafe al inicio de este capítulo.

Elster nos mostró que puede formalizarse esta distinción en la que existe entre la negación interna y la externa. En el caso de la proposición "S cree que X", la negación interna consiste en "S cree que no X", en tanto que la negación externa dice que "no es verdad que S cree que X." Aplicando lo anterior al olvido, Elster describe la distinción de la siguiente manera: "El olvido o la indiferencia son negaciones externas, la mera falta de conciencia de X, mientras que el deseo de olvidar supone una representación de la ausencia de X y por lo tanto de X mismo. Tratar de olvidar es como utilizar una linterna para crear la oscuridad". *Cfr.* J. Elster, *Psychologie politique (Veyne, Zinoviev, Tocqueville)*, París, 1990, p. 82. (Tr. de la cita de Alcira Bixio, en J. Elster, *Psicología política*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 94). Para un análisis psicológico (tan detallado como decepcionante) de esta paradoja de no poder olvidar lo que se pretende olvidar, *cfr.* E. Rassin, *Limitations of the thought suppression paradigm as a model of obsessive intrusions and memory loss*, Maastricht, 2000.

[2] Elster, *Psicología política,* p. 94.

psicológica. La actitud que solemos tomar ante la memoria colectiva demanda a veces que se elimine una parte del pasado, a fin de separar una parte de nuestra memoria histórica de nuestro yo colectivo y de nuestra identidad histórica colectiva. En ese caso, nos hallamos en la posición cuasi kantiana de seguir teniendo en nuestra mente lo que debemos olvidar: paradójicamente, "nos hemos convertido en lo que hemos dejado de ser", en el sentido de que nuestra identidad consiste en renunciar a nuestra identidad anterior, o al menos a parte de ella.

Espero poder demostrar, además, que en ese caso cabe hablar –tanto en lo referente al contenido como en términos formales– de una experiencia histórica sublime del pasado. Al menos, esto quedará claro una vez que comprendamos que en muchos aspectos, si no que en todos, lo sublime es el equivalente filosófico de la noción psicológica del trauma. En particular, si bien el trauma cuestiona nuestra identidad termina por respetarla, mientras que lo sublime nos exige renunciar a una identidad anterior. Por eso el trauma sirve a la memoria, y lo sublime al olvido. Para finalizar, se aclarará que todo esto puede contribuir a una mejor comprensión del mito y del papel crucial que éste sigue desempeñando en nuestra conciencia histórica moderna y modernista.

El historicismo y Nietzsche

Desde que Cicerón escribió *Historia magistra vitae* la interrogante sobre el sentido de la historiografía ha recibido distintas respuestas, de las cuales la más convincente sigue siendo la de que nuestra identidad radica en la historia.[3] Los filósofos desde Locke, y los psicólogos desde Freud suelen coincidir en que la respuesta a la cuestión de quiénes somos puede encontrarse en nuestra historia de vida (en tanto *res gestae*), en particular en nuestros recuerdos de ella (en tanto historia *rerum gestarum*). Y, suele decirse a continuación, que por razones prácticas es importante comprender muy bien nuestra identidad, ya que todo acto sensato y responsable parte de ahí. ¿Pues qué diríamos de un general que actúa como un partero, o al revés? Por eso, la película *Analyze this* resultó hilarante: no se esperaría jamás que un capo de la mafia estuviese atormentado por semejantes problemas psicológicos, aparentemente más propios para mandar a Woody Allen al diván del psiquiatra. Solemos adjudicar determinadas identidades a las personas y tomamos por hecho que su

[3] Para una exposición magistral sobre la historia de este topos, *cfr.* R. Koselleck, "Historia magistra vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte", en *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort del Meno, 1979.

conducta concuerda con ésas; esto constituye una condición primordial para el buen funcionamiento y el orden en una sociedad.

Los historicistas decimonónicos tradujeron a la historia esta idea del siguiente modo: la identidad de una nación, de un pueblo o de una institución está anclada en su pasado, y si deseamos rastrearla habremos de escribir la historia de tal nación, pueblo o institución. De ahí que los historicistas no tuvieron problema alguno con la cuestión de la utilidad de la historia; las instituciones políticas y sociales sólo pueden conocer su identidad a partir de su historia, la cual forma, a su vez, la condición fundamental para toda gestión política y social exitosa. O, como lo formuló Ranke en su discurso inaugural en 1836: "Por consiguiente, la historia tiene el cometido de determinar la naturaleza del Estado, partiendo para este fin de los acontecimientos del pasado y de difundir esto, y a la política le corresponde desarrollar y llevar a cabo la misión histórica, una vez que ésta haya sido comprendida y reconocida como tal".[4] En síntesis, los políticos empiezan donde los historiadores terminan, y los actos de los primeros deberían ser una continuación más o menos lógica de lo que los segundos informan sobre el pasado de la nación. Hasta la fecha, muchos estudiosos de la teoría de la historia siguen considerando que esto sea la caracterización más convincente y más satisfactoria del cometido y del uso de la práctica históricos, y tienen buenas razones para esto.[5] De esta comprensión se deduce, naturalmente, que mientras más se sabe sobre la historia, mejor: mientras más claro puede trazarse el perfil de la propia identidad, más adecuadas y más eficaces podrán ser nuestras actuaciones tanto individuales como colectivas.[6] Es difícil imaginarse, por tanto, que pueda haber un exceso de conocimientos históricos.

Como es bien sabido, en su segunda *Consideración intempestiva* Nietzsche puso reparos a esta idea, pues opinó que hasta cierto punto el olvido es,

[4] L. von Ranke, "Über die Verwandschaft und den Unterschied der Historie und der Politik", en *Sämtliche Werke*, 54 tomos, Leipzig,1867-1890, t. XXIV, p. 288.

[5] Para una apología moderna de esta visión, *cfr.* los escritos prestigiosos de, entre otros, Hermann Lübbe y Jörn Rüsen. En varias ocasiones he manifestado mi acuerdo con esta postura, *cfr.*, por ejemplo, el último capítulo de F. R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford, 2001.

[6] Quisiera resaltar que "podrá ser" y no "será", pues si bien es cierto que el conocimiento de la identidad propia es una condición indispensable, no es suficiente para garantizar una actuación exitosa. Es posible que del conocimiento de nuestra identidad infiramos principios erróneos o insuficientes. Una persona consciente de no tener mucha fuerza de voluntad, de repente puede mostrar una conducta irracionalmente obstinada como reacción a otros, de quienes sospecha que pretenden abusar de su docilidad. Al tratarse de estados y naciones, la situación no es diferente.

más bien, una condición para que una actuación exitosa sea posible. Es que, el que no sabe desprenderse del pasado y desee vincular su modo de actuar con el proceso histórico hasta en sus últimas y más finas ramificaciones, según Nietzsche, jamás llegará a actuar: "¿Dónde se encuentran esos hechos que el hombre es capaz de realizar sin antes haber ingresado en esa capa vaporosa de lo ahistórico?".[7] Los conocimientos del pasado paralizan la actuación, dado que toda actuación representa en cierto grado una ruptura con el pasado, y es, en este respecto, en esencia ahistórica o, incluso, antihistórica. Nietzsche fue aún más lejos al afirmar que pudiera haber un exceso de historia, que no contribuiría a la mejor comprensión de nuestra identidad, sino más bien a una irreparable pérdida de ésta, y lo expresó con las siguientes palabras: "Imaginemos el caso extremo de un hombre al que se le hubiera desposeído completamente de la fuerza de olvidar, alguien que estuviera condenado a ver en todas partes un devenir. Ese hombre no sería capaz de creer más en su propia existencia, ya que vería todas las cosas fluir separadamente en puntos móviles. Se perdería así en esta corriente del devenir".[8] Nietzsche escribió esto sólo cuatro años después de que terminara la guerra entre Francia y una Alemania completamente sumergida en la historia, por lo que no resulta tan fácil entender el motivo de sus preocupaciones. Los franceses de esa época se habrán identificado poco, probablemente, con la audaz afirmación de Nietzsche de que la conciencia histórica paraliza la actuación. De cualquier modo, su razonamiento es, desde luego, diametralmente opuesto al de los historicistas.

Debe llamarnos la atención que el historicismo, tal como ha sido definido aquí, resulta más consistente y tajante que el propio Nietzsche, que suele ser tan radical. En la construcción del filósofo prusiano existe primero el individuo con su identidad, y después cabe preguntarse cuánto pasado éste puede soportar sin que el peso del pasado lo paralice. Sostiene el autor de *Así habló Zarathustra* que las personas pueden diferenciarse en este sentido: algunas se paralizarán con tan sólo un pequeño "sorbo" de historia, en tanto que otras serán capaces de digerirla en grandes cantidades sin sentir que interfiera seriamente con sus actos. El razonamiento de Nietzsche parte, entonces, del supuesto de que existe un individuo ahistórico, es decir, un individuo equipado con una identidad que antecede a su historia. Visto de esta manera, Nietzsche predica aparentemente un retorno al trascendentalismo ahistórico de la Ilustración; esta impresión se refuerza debido al hincapié que en un

[7] F. Nietzsche, *Over nut en nadeel van geschiedenis van het leven*, Groninga, 2006, p. 16. (Tr. de la cita de Germán Cano, en F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 46).

[8] Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio*, p. 42.

momento posterior de su escrito hace en las dimensiones de lo ahistórico (la naturaleza humana). El historicismo, en cambio, tuvo la valentía de historizar por completo al ser humano y su sociedad; por eso, los historicistas tuvieron razón al tildar de inconsistente a Nietzsche porque sustrajo al dominio de la historia una parte de nuestra identidad.[9] El clima intelectual en Basilea, y en particular la influencia que ejercía Burckhardt en esta ciudad suiza, esclarece probablemente el que Nietzsche recurriera al menos de manera parcial al trascendentalismo de la Ilustración.[10] En tanto Burckhardt conservó la historicidad para poder oponer resistencia a ella, este equilibrio sutil se perdió en el tratado de Nietzsche, porque apeló a un punto de vista cuasi ilustrado y trascendentalista.

Incluso si estamos dispuestos a perdonarle esta inconsistencia a Nietzsche, no cabe duda de que el historiador tiene que dar prioridad a la posición historicista, ya que es parte esencial de su profesión mostrar que lo que inicialmente parecía quedar fuera del alcance de la historia, si se le mira con detenimiento, forma parte de la evolución histórica. *Panta rhei kai ouden menei* [todo fluye, nada permanece], cabría decirse en el espíritu de Heráclito. Quizá sea ésta la razón por la cual los historiadores, o los teóricos de la historia, no han vuelto, desde Nietzsche, a reflexionar con seriedad sobre la necesidad del olvido, pues ello sólo podría dar pie a la incómoda pregunta de por qué, en realidad, deberíamos interesarnos en la historia. Si lo que queremos es olvidar el pasado, ya no se necesitaría historiadores.[11] No puede esperarse de los historiadores que aborden con entusiasmo la cuestión de olvidar el pasado –aunque posiblemente pudieran estar dispuestos a reconocer que Nietzsche

[9] Tal vez sea esto una representación demasiado benévola de las cosas, pues vimos en la obra de Gadamer que los historicistas del siglo XIX, de manera inconsciente probablemente, adoptaron el trascendentalismo kantiano al excluir del cambio histórico al sujeto cognoscente histórico. Ellos historizaron absolutamente todo menos a sí mismos; si bien fue eso precisamente lo que consolidó su convicción de que a fin de cuentas es posible el conocimiento objetivo del pasado, la cita de Ranke deja claro que el panorama cambia fundamentalmente en cuanto pasamos del sujeto cognoscente histórico a la individualidad colectiva de una nación, un pueblo o un Estado. En ese caso, los conocimientos históricos que deben llevar a la acción política resultan ser completamente contextualizados históricamente. En esta dimensión –que es la que Nietzsche tiene en mente cuando arremete contra el clavado historicista en el pasado– los historicistas se mostraron, sin duda, mucho más consistentes que su oponente colérico e irascible.

[10] En L. Gossman, *Basel in the age of Burckhardt: a study in unseasonable ideas*, Chicago, 2000, se ofrece una interpretación de Basel como el "eslabón perdido" entre la Ilustración y el historicismo alemán.

[11] Al menos, así parece. Sin embargo, en el transcurso de este capítulo todo esto resultará ser más complicado.

no estaba equivocado del todo– pues esto sólo podría perjudicarlos. Como todos sabemos, a veces resulta sensato aparentar estar de acuerdo con un error útil que va en contra de nuestro sentido común, a fin de sacrificar de este modo una verdad pequeña a favor de una mayor.

A fin de evitar posibles malentendidos, para finalizar quisiera recalcar que sé muy bien que Marx, Foucault y sus discípulos llenaron libreros con sus obras sobre lo que en el pasado fue intencionadamente marginado, arrinconado u olvidado. Ellos miraron el olvido desde una perspectiva muy distinta: anotaron el tema del olvido en el orden del día con la intención de traer a la superficie esa parte del pasado que fue olvidada o reprimida, lo que hace que operaran partiendo de un supuesto diametralmente opuesto al de Nietzsche, y al nuestro también. Por consiguiente, Nietzsche resulta ser el único filósofo –que yo sepa– que ha reflexionado seriamente sobre el papel desempeñado por el olvido en tanto factor positivo en nuestra relación con el pasado, y tan sólo por eso merece un elogio. No obstante, su análisis del olvido es incompleto, y con la intención de remediar las deficiencias en su argumentación quisiera proponer que hagamos una distinción entre por lo menos cuatro formas diferentes de olvidar.

CUATRO FORMAS DE OLVIDAR

Sabemos de la vida cotidiana que podemos olvidar tranquilamente mucho del pasado de ésta, pues carece de relevancia alguna para nuestra identidad o para nuestra actuación presente o futura. Ello representa la primera forma de olvidar. Lo que cenamos el domingo de la semana pasada, o a dónde sacamos a pasear al perro ese mismo día, no repercute en nuestra identidad o en las elecciones importantes que tenemos que hacer en la vida. Son aspectos de nuestra existencia que podemos olvidar para preservar nuestra salud mental; algo similar se aplica a la actuación social y política colectiva. Muy probablemente es esto lo que Nietzsche tenía en mente y nada nos impide no concordar totalmente con él. Admito, lo que en un principio parecía irrelevante, puede adquirir una relevancia inesperada desde una perspectiva posterior; quizá al pasear al perro nos encontráramos con alguien que en un momento posterior de nuestra vida se convertiría en una persona importante para nosotros; en este caso tendríamos buenas razones por acordarnos cuándo fue aquel paseo. Y gracias a la historia de la vida cotidiana (*Alltagsgeschichte)* tenemos conciencia de que ésta tiene una historia propia que puede ejercer una influencia profunda en las identidades colectivas.

Esto me conduce casi por inercia a la segunda forma de olvidar. Tal como indica el ejemplo de la historia de la vida cotidiana, cabe pensar que

lo que olvidamos resulte muy relevante para nuestra identidad y para nuestra actuación, pero simplemente no nos hemos dado cuenta. En el caso del individuo puede tratarse de todo tipo de acontecimientos aparentemente insignificantes, que el psicoanálisis ha demostrado que son de suma importancia para nuestra personalidad. ¿Quién hubiera pensado que gran parte de nuestra personalidad se revela en nuestras fantasías sexuales (en el supuesto de que Freud haya tenido la razón en lo que a esto se refiere)? Esta forma de olvidar tiene su equivalente en la práctica histórica. Los historiadores "olvidan" a veces los aspectos más determinantes del pasado, no con el fin de distorsionar consciente o inconscientemente el pasado, sino porque simplemente no están familiarizados con el peso de determinadas categorías de factores causales. En ese sentido hizo falta que los historiadores de la Restauración, tales como Augustin Thierry, François Guizot y Marx y los socialistas de Cátedra llamaran la atención de los historiadores sobre el hecho de que la historia de una nación, escrita con un enfoque exclusivamente político y que obvie los factores socioeconómicos, debe considerarse muy incompleta. En la medida en que la práctica histórica muestra semejantes correcciones temáticas, es posible compararla con el psicoanálisis, pues éste muestra la relevancia inesperada para la identidad colectiva que tienen los aspectos del pasado olvidados hasta el momento.

En tercer lugar, puede darse el caso de que exista una buena razón para olvidar parte o un aspecto del pasado. Por ejemplo, cuando el recuerdo resulta demasiado doloroso para ser admitido en la conciencia individual o colectiva. El ejemplo paradigmático es, desde luego, cómo, durante los primeros veinte años después de la Segunda Guerra Mundial el holocausto fue "olvidado" en Alemania y en otras partes del mundo. El recuerdo resultó a tal grado doloroso y amenazante –tanto para los autores como para las víctimas, y tanto en el plano individual como en el colectivo– que se intentó desterrarlo de la memoria consciente. Lo que precede tuvo como resultado la represión y la peculiar paradoja de la experiencia traumática, que se olvida y se recuerda al mismo tiempo: se olvida en la medida en que puede ser desterrada de la memoria consciente; es recordada en la medida en que el sujeto de dicha experiencia sufre psíquicamente a causa de ella.

La división del yo en un yo consciente y uno inconsciente hace que sea factible el "no olvidar olvidar". Al enterrar el recuerdo de la experiencia traumática en el inconsciente, en efecto, podemos olvidarlo, pero al almacenarlo, lo conservamos en calidad de recuerdo inconsciente. Como tal, nos recuerda todo el tiempo que queremos olvidar algo. El problema que Kant tuvo con Lampe fue, por decirlo de algún modo, que la historia relacionada con su despido no fue lo suficientemente traumática, por lo que no consiguió

transformar ese recuerdo de uno consciente en uno inconsciente. Kant no logró hacer lo que los estudiosos de la lógica son capaces de hacer –trabajar con P, siendo P el nombre de determinado enunciado (o recuerdo), sin importar el contenido de P– sólo quienes están traumatizados pueden hacer lo que los estudiosos de la lógica.[12]

Para finalizar, quisiera examinar una cuarta forma de olvidar, a la que se consagrará lo que resta de este capítulo. Permítaseme dar unos ejemplos: La Revolución francesa, la Revolución industrial y la muerte de Dios son, sin duda, de las transformaciones más dramáticas que el ser humano de la Europa occidental ha vivido a lo largo de la historia, y han ejercido una influencia profunda en sus herramientas mentales. En todas las situaciones mencionadas, le tocó entrar en un mundo totalmente nuevo; sólo le fue posible hacerlo olvidando uno viejo y dejando atrás una identidad anterior. Al entrar en un mundo nuevo, dejamos un "mundo que hemos perdido", por decirlo con la célebre formulación de Peter Laslett. En este caso, el olvido es la condición *sine qua non* para poder adquirir una identidad colectiva nueva.

En todos los casos de esta índole resulta sumamente doloroso renunciar al mundo y a la identidad anteriores, y esta pérdida se experimenta, en efecto, siempre como tal. Esto significa que en esta forma de olvidar –al igual que en la anterior– se trata de una relación traumática con el pasado, aunque también se registran diferencias entre ambas: una diferencia crucial radica en que en la tercera forma es posible cerrar el trauma, en tanto que en la cuarta éste seguirá manifestándose permanentemente. En la tercera, la tensión existente entre lo inconsciente y lo consciente puede resolverse en principio; una vez que la experiencia traumática pueda plasmarse en un relato y ser asimilada en la historia de vida, aquélla pierde su dimensión traumática y, subsecuentemente, la identidad existente se adapta a la experiencia traumática, y viceversa. O por

[12] Esto, por cierto, suscita la interrogante de qué sucede cuando un recuerdo es desterrado al inconsciente, y en particular, ¿en qué sentido difiere un recuerdo consciente de uno inconsciente? Este último es como si fuera un paquete que se guarda sin abrir en el armario, mientras que el paquete del recuerdo consciente sí se abre. Para formularlo de manera más precisa, el recuerdo consciente es al mismo tiempo lo que se recuerda, en el sentido de que el objeto del recuerdo no coincide con el recuerdo en sí, sino de lo recordado, es decir, la experiencia recordada. En cambio el recuerdo inconsciente consiste sólo en el recuerdo del recuerdo sin que se sepa el contenido del recuerdo. Ahora podemos comprender mejor la paradoja de no poder olvidar y no poder recordar una experiencia traumática. Ésta no se olvida como el recuerdo de un recuerdo mientras al mismo tiempo se olvida el contenido del recuerdo. Y de esta manera, puede resolverse satisfactoriamente la aparente contradicción de un recordar y olvidar simultáneos. Para un análisis más detallado de esos distintos planos de olvidar, *cfr.* Elster, *Psychologie*, pp. 74 ss.

expresarlo de un modo técnico: hay una reconciliación entre la experiencia y la identidad, que respeta tanto a la experiencia como a la identidad, y que consigue hacerle justicia a ambas e integrarlas. Establecer un nuevo equilibrio entre ambas sólo es posible con el máximo esfuerzo y demanda una dolorosa zambullida en el pasado de un individuo o de un grupo, pero es posible. Y si acaso esa reconciliación no se lograra –lo que en sí ya sería grave– la identidad anterior aún no se ha perdido. Como es sabido en la psicopatología, en el peor de los casos el resultado final puede ser la coexistencia de dos identidades (la anterior y la nueva, cristalizada de la experiencia traumática). Aun en ese caso, la anterior seguirá siendo la dominante; un trauma puede sacudir a alguien hasta en lo más profundo de su ser, pero no tendrá por resultado la renuncia a la identidad anterior en favor de una por completo nueva. Sería imposible, además, porque un trauma corresponde siempre a la identidad específica de la persona que lo padece; por eso, esto supone, forzosamente, que la identidad siga existiendo.

EL DESEO DE SER Y EL DESEO DE CONOCER

Esto es esencialmente distinto en el caso de la cuarta forma de olvidar. Las transformaciones de nuestra vida psíquica suelen ir aparejadas de sentimientos de gran pérdida, de desesperación cultural y de desorientación sin remedio; en este sentido son indudablemente traumáticas. Ahora bien, el meollo de la experiencia traumática es mucho más trascendente, pues en realidad uno se pierde a sí mismo, se pierde una identidad anterior y se renuncia a ella a cambio de una nueva. Por eso, no se registra una reconciliación de la identidad anterior con la experiencia traumática; tampoco existe el espacio para que opere el mecanismo de la liberación final del trauma. Éste lo lleva uno consigo siempre, más aun, la nueva identidad consiste en buena parte en este trauma de la pérdida y en la conciencia permanente de ella. En este caso, la identidad se compone en buena medida de las heridas causadas en nuestra alma por canceladas identidades anteriores, heridas que nunca se curarán del todo y dejarán siempre cicatrices dolorosas. El pasado nos acompaña como si fuera un viejo amor; ausente, pero precisamente por eso su presencia se nota más y duele (como a veces nos damos perfectamente cuenta en nuestros sueños). Lo anterior se denominó alguna vez "el dolor de Prometeo",[13] el "dolor cultural" que hace que una civilización esté consciente de manera permanente de lo idílico del mundo que perdió para siempre.

[13] *Cfr.* R. Aerts y K. van Berkel (eds.), *De pijn van prometheus. Essays over cultuurkritiek en cultuurpessimisme*, Groninga, 1996.

Dicho de otro modo, en la tercera forma de olvidar, la identidad representa el universo en el que se desarrolla un drama psicológico; empero, este universo no puede convertirse en la sustancia del drama y, por eso, permanece intacto apoyándose en todas las leyes y los mecanismos de que la psicología dispone para asimilar el drama traumatizante; de ahí que por un tiempo siga existiendo la posibilidad de reprimir la pérdida traumática por medio del inconsciente, ya que éste forma parte de nuestra identidad o de dicho universo. Al tratarse de la cuarta forma, la situación cambia, ya que toda nuestra identidad, tanto la parte consciente como la inconsciente, está en entredicho. Y en tal caso, realmente no existe una salida.

Deberíamos distinguir, por tanto, entre dos tipos de trauma. Por una parte, existe el trauma que ha de asociarse con la tercera forma del olvido, que por más dramático que sea, deja intacta la identidad; por otra, está el que se relaciona con la cuarta forma del olvido, que conlleva la transición de una identidad anterior a una nueva. En el último caso, la pérdida traumática representa verdaderamente la pérdida del yo (anterior) de una persona. ¿Y qué pérdida podría ser más grande, pues acaso alguna vez nos acercamos más a la muerte que al perder nuestra identidad?

Analicemos la segunda clase de trauma, que es la que se asocia con la cuarta forma de olvido. Nuestro mejor punto de partida será la reacción reaccionaria y conservadora ante la Revolución francesa. En su investigación sobre la naturaleza del conservadurismo, Karl Mannheim subrayó la necesidad de distinguir muy claramente entre el conservadurismo y el tradicionalismo (este último término acuñado por Max Weber).[14] El tradicionalismo consiste en la dependencia de tradiciones establecidas para la orientación en la vida de todo individuo; en este respecto, cada individuo resulta tradicionalista, incluso el revolucionario. Según Mannheim, la Revolución francesa hizo que bruscamente la gente cobrara conciencia de haber vivido siempre en un mundo de tradiciones, sin haber tenido conciencia de ello; así era como vivía su vida y como percibía el mundo. La gran Revolución levantó a la gente y la sacó, por así decirlo, de ese mundo de tradiciones no asumidas de manera consciente, y la hizo consciente de ellas por primera vez. Como Mannheim argumenta de modo muy convincente, el conservadurismo representa justamente ese proceso de cobrar conciencia de la naturaleza de las tradiciones; esto podría explicar la brecha infranqueable que se registra entre el tradicionalismo y el conservadurismo. No hubiera sido posible ser conservador antes de la Revolución, en tanto

[14] K. Mannheim, "Das konservative Denken", en *Wissensoziologie*, Berlín/Neuwied am Rhein, 1964, pp. 408-509.

que después de ella se volvió imposible ser tradicionalista; fue la Revolución la que generó dicha brecha entre ambos.

Con todo, la consecuencia más interesante es que el conservador no forma menos parte del orden posrevolucionario que el revolucionario al que combatió con tanta vehemencia. Novalis se percató de esa paradoja cuando, inmediatamente después de la publicación de *Reflexiones sobre la Revolución en Francia* de Edmund Burke en 1790, hizo el siguiente comentario sumamente sesudo: "Muchos libros antirrevolucionarios se han escrito en favor de la Revolución, pero Burke ha escrito un libro revolucionario en contra de la Revolución".[15] Esto significa que, para un conservador, un retorno al orden resulta inconcebible; los conservadores, no cabe duda, lamentaron mucho lo ocurrido en la Revolución y estuvieron convencidos de que tales calamidades nunca deberían repetirse, pero estuvieron, asimismo, dispuestos a aceptarlo como un hecho ineludible que tuvieron que aprender a asimilar de una u otra forma. Por más que condenaban la Revolución, se dieron cuenta de que el mundo adoptó, irrevocablemente y sin remedio, una identidad nueva, y que para una persona sabia y sensata lo mejor fue resignarse ante este hecho. En esto consiste la verdadera grandeza del conservadurismo.

Esto se aplica también, al menos parcialmente, a la respuesta reaccionaria ante la Revolución, que pretendía el restablecimiento del orden prerrevolucionario. Los reaccionarios no eran menos conscientes de su destierro del idilio de un mundo prerrevolucionario y preindustrial que los conservadores, y, de igual manera, eran conscientes de vivir en un orden esencialmente posrevolucionario y, que al igual que los conservadores, ya habían dejado atrás el tradicionalismo weberiano. Lo indica el que describamos sus posturas políticas como "reaccionarias": la posición de un reaccionario, a fin de cuentas, es una reacción contra la Revolución francesa, y por esa razón la supone. Sin embargo, sabemos que se registra una enorme diferencia entre, por un lado, el conservador y, por el otro, reaccionarios del tipo de Joseph de la Maistre o de Bonald, y podemos explicarla o esclarecerla recurriendo a las dos clases de trauma.

Pese a que la reacción reaccionaria ante la Revolución fue mucho más vehemente y rígida que la conservadora, fueron los conservadores los que más perdieron; fueron también ellos los que optaron por la *vía ardua*. En tanto que los reaccionarios experimentaron la pérdida del mundo prerrevolucionario como un trauma que dejó intacta la identidad, los conservadores experimentaron su destino histórico como un trauma de la transición. For-

[15] Novalis (pseudónimo de Friedrich von Hardenberg), *Blütenstaub*, Heidelberg, 1953, p. 340.

mulado de otra manera, mientras que los revolucionarios no consideraron que la Revolución y sus secuelas constituyeran una ruptura irreparable con la identidad prerrevolucionaria, los conservadores se dieron cuenta de que el orden prerrevolucionario se había acabado para siempre, y no podría restablecerse jamás. Los reaccionarios pensaron que pudo haberse recuperado la identidad prerrevolucionaria: es posible ser de nuevo lo que se era antes, o, al menos, convertirse en lo que se era antes. Por este motivo, cabe definir su relación con el pasado en términos de ser, el pasado representa un objeto del deseo de ser; desean volver a ser lo que el pasado fue alguna vez. Los conservadores, en cambio, reconocieron que la brecha entre dos identidades históricas o culturales los separó del pasado prerrevolucionario para siempre. Por eso, su deseo del pasado nunca pudo ser más que un deseo de saber. Reconocieron su deber poco glorioso pero elevado de llevar a buen término la transición o la transformación del ser (pasado) en el conocimiento perfectamente adecuado de él; o como lo expresó Burckhardt de modo conmovedor: "lo que fue antes júbilo y lamentación, debe tornarse ahora reconocimiento".

A partir de ese momento, la historia se convirtió en objeto de conocimiento y de investigación, separado para siempre del mundo del sujeto, esto es, del historiador. El pasado devino una realidad que debilita con éxito todo intento por restablecer esa unidad del ser y del conocimiento. Es como en el mito de Platón sobre el origen de los sexos: ni siquiera la fuerza de un *eros* histórico logra quebrantar la resistencia que opone el pasado a la reunificación con el presente –ahora transformado en realidad objetiva– y restablecer la unidad original. Por decirlo de una forma llana: "Sencillamente ya no hay manera de alcanzarlo".[16] Hemos sido rechazados, expulsados y desterrados del pasado; o, en realidad, el mundo en que vivíamos felices y sin problemas a pesar de un acontecimiento dramático (tal como la Revolución francesa) se partió en pasado y presente, del mismo modo que la bola de nieve de Walter Benjamin. Por este motivo, es mejor asociar la historia con la reacción

[16] Por lo general, podríamos coincidir con Bollnow en que la realidad se resiste a nuestros intentos por reunir lo que se escindió en sujeto y objeto. "Estas consideraciones tienen que ver con el hecho de que por medio de la especulación teórica no puede obtenerse una certeza absoluta respecto a la existencia de una realidad fuera del ser humano. No obstante, esta certeza nos es dada previa a toda especulación teórica de una experiencia original en una dimensión de la vida sumamente elemental: el impulso por el desarrollo y el despliegue de la vida se topan con algo fuera de ellos en lo que la vida descubre sus límites, opone una resistencia que lo contiene y lo limita. Y toda certeza posterior respecto a una realidad fuera de nosotros se basa en esta experiencia original de resistencia". *Cfr.* O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Francfort del Meno, 1956, pp. 112-113. El trauma de nacer afecta toda la existencia y la experiencia humanas.

conservadora que con la reaccionaria a la Revolución, la pérdida del pasado y la identidad anterior. Podría decirse también que el reaccionario guarda la ilusión de averiguar tanto sobre el pasado que, finalmente, su conocimiento se convertirá en ser, y que de esa manera podrá transformarse nuevamente en pasado.[17] Lo anterior significaría sin duda el final del trauma que clasificamos como del primer tipo, y por eso el reaccionario lo desea tanto, aunque no podrá ser el fin del trauma del segundo tipo, que es por lo que el reaccionario acepta vivir en la situación posrevolucionaria.

Deberíamos hacer una salvedad a esta aceptación del presente (y del desprendimiento tácito del pasado prerrevolucionario) por parte del conservador; no se trata de una aceptación en la que haya desaparecido toda tensión existente con el presente prerrevolucionario, ya que al conservador le pasará lo contrario de lo que se afirmó sobre el reaccionario. Es decir, el deseo de conocer le servirá para sustituir el deseo de ser, o para sublimarlo. Y el de conocer será tanto más fuerte porque *sui generis* nunca podrá ser de verdad un sustituto. El trauma del conservador no podrá cerrarse jamás, porque todo lo que se dice sobre el pasado, todas las historias y todos los relatos de una cultura sobre su pasado y sobre lo que fue una experiencia traumática para ella, se contarán siempre desde la perspectiva de una identidad moderna posrevolucionaria, y así, antes que intensificar atenuarán los sentimientos de una pérdida traumática. En esto radica la diferencia crucial: en el primer caso, el relato adecuado sobre la "traumatización" logrará la reconciliación entre la experiencia traumática y la identidad, con lo que se supera el trauma. Una reconciliación tal resulta inconcebible tratándose del trauma del conservador, pues a pesar de una necesidad insaciable de hacerlo, el conocimiento nunca podrá satisfacer totalmente el deseo de ser. Así funciona el mecanismo del "dolor de Prometeo" (o de Narciso, si recordamos su *impasse* que se trató en un capítulo anterior). La búsqueda de nuestra identidad anterior tiene su origen en el deseo de recuperarla; cada vez que una parte de la identidad anterior se ha recuperado, sin querer se añade una dimensión nueva a la diferencia entre nuestra identidad anterior y la del presente, por lo que el pasado sólo se aparta más de nosotros. Ello hace que la historiografía sea contraproducente de un modo muy extraño, porque el deseo de ser es continuamente traicionado por

[17] Curiosamente, este deseo resulta tanto natural como antinatural. En el mito de Platón sobre el origen de los sexos, el deseo sexual es tanto natural –el deseo de fundirse con alguien del otro sexo– como antinatural, porque esta unión supuestamente pondrá fin a la distinción entre los sexos, o la superará. Algo similar se aplica a la historia: vivimos en el vacío entre el presente y el pasado, creado por la historia en 1789, y por eso hacemos historiografía. Al mismo tiempo, la historiografía conoce el deseo de hacer desaparecer ese vacío.

su mejor sustituto, es decir, por el deseo de conocer; justamente este hecho provocará que el historiador no cese en su empresa de hacer nuevos esfuerzos por cumplir la exigencia imposible de franquear la brecha entre ser y conocer. El dolor prometeico y nuestro deseo por mitigarlo se mantienen en marcha en una especie de *perpetuum mobile*; imposible pensar en obtener tranquilidad provisional por medio de la represión o de la destrucción de un trauma.

Existe otro aspecto que merece nuestra atención: la noción del trauma del reaccionario fue elaborada en detalle por Janet, Charcot y otros después de 1880, con el fin de explicar determinadas anomalías manifestadas en las reacciones de individuos a una pérdida o a un acontecimiento terrible. Esto nos plantea el siguiente problema, pues cabe preguntarnos si el término "trauma" es válido también para denominar el trauma del conservador. ¿Acaso la pérdida de una identidad anterior en nuestra cuarta forma de olvido se parece lo suficiente a un trauma en sentido estricto?, ¿no existe una diferencia estructural entre el trauma psicológico de los individuos y el trauma colectivo, del que nos ocupamos aquí?, ¿acaso los sentimientos colectivos no son esencialmente distintos de los individuales? Así lo parece, pues por más psicopatologías inconcebibles y fascinantes que encontremos en libros de, por ejemplo, Oliver Sacks, es posible encontrar cosas mucho más extrañas en la historia, como se ilustrará a continuación con unos ejemplos: ¿cuál psicopatología podría ser equivalente en la escala individual de la historia de Polonia?, ¿o de Alemania? Siglos de una muerte aparente, de un yo completamente enajenado del yo anterior, o, incluso, de una pérdida total de una identidad anterior pueden alternarse de una manera sin igual en los vaivenes del alma humana. Los contornos de las identidades culturales e históricas resultan mucho más fluidos y menos definidos que los de los individuos. Cabría comparar los de la identidad humana con los de árboles o de casas, mientras que los de las identidades culturales son tan borrosos, difusos y polimorfos como los de las nubes. (Recuérdese los estados de agregación de la identidad, uno para los individuos y otro para las naciones o civilizaciones). Ello hace que una cultura o una historia puedan intercambiar una identidad anterior por una nueva en el sentido más literal de la palabra, en tanto que para el individuo sólo resulta concebible en un sentido metafórico.

Es muy difícil ofrecer una respuesta satisfactoria a la interrogante acerca de si la noción tradicional de trauma puede utilizarse en el caso de la pérdida parcial o total de identidades culturales o históricas. En su acepción común de la incapacidad de asimilar una pérdida, el término sigue siendo utilizado adecuadamente, pero como el segundo trauma por definición no puede cerrarse, diverge, al menos en un aspecto crucial, del primero. Esto no es todo. En el presente contexto sólo cabe hablar de un trauma en térmi-

nos de identidad: sólo esta noción puede explicar satisfactoriamente de qué se trata en el caso del segundo trauma. Visto desde esta perspectiva resulta preocupante –por decir lo menos– que dicha noción casi no aparezca en los escritos de Freud; utiliza el término sólo una o dos veces. Esto se explica de la siguiente manera: los mecanismos del alma humana que le interesaban, los consideraba cambios dentro de una identidad, y no cambios de identidad, tal como los que se realizan en la infraestructura del país siempre representan cambios dentro de las fronteras del país y no cambios de dichas fronteras; de igual modo los examinados por Freud suponen que se conserva la identidad humana. Por este motivo no la pone en entredicho; lo que resulta ser interesante para el psicólogo perdería de inmediato todo significado e interés, una vez expresado en términos de identidad (suponiendo que una reformulación de esta índole sea posible). Lo que sucede es que en la cultura y en la historia, la identidad constituye el tema central, y en ambas suceden dramas que no tienen igual, incluso no en las psicopatologías más terribles. En nuestra psicología colectiva a veces tienen lugar catástrofes que superan en dimensión absolutamente todo que conocemos del mundo del yo individual.

HEGEL, SOBRE EL CONFLICTO ENTRE SÓCRATES Y EL ESTADO ATENIENSE

El análisis hecho por Hegel del conflicto entre Sócrates y el Estado ateniense nos ofrece uno de los mejores puntos de partida para comprender más a fondo la naturaleza de las catástrofes arriba mencionadas. Según el filósofo alemán, la revolución inigualable provocada por Sócrates consistió en que él fue el primero en hacer reflexionar al ser humano de manera racional e independiente sobre el bien y el mal, sobre sus derechos y sus obligaciones. Hegel lo formuló en las siguientes palabras:

> Anteriormente las leyes y las costumbres eran válidas sin condiciones; la individualidad humana formaba una unidad con lo universal. Era ley universal honrar a los dioses y morir por la patria, y todos cumplían con el contenido universal sin más averiguación. Pero al adentrarse en sí mismo el hombre, empezó a indagar si debía y quería someterse al contenido. El despertar de este pensamiento trajo la muerte para los dioses de Grecia y para la bella moral. El pensamiento aparece aquí, por tanto, como el principio de la decadencia, que es la decadencia de la moral bella; pues al saberse afirmativo, el pensamiento establece principios racionales que se hallan en relación esencial con la realidad existente y en oposición a la costumbre restrictiva. [...] Los griegos sabían lo que era ético en cada circunstancia, pero la postura de Sócrates era que el hombre debe buscarlo en sí mismo y sacarlo. [...] Sócrates puso la interioridad del hombre en el plano de la conciencia, de suerte que la medida de lo justo y lo ético fue dada por la conciencia moral. En esto consiste la oposición entre

> la moral hasta entonces existente y la de la época subsiguiente; los primeros griegos no tenían conciencia moral. Sócrates es célebre como maestro de moral; en realidad es el descubridor de la moral. Él ha proclamado que el pensamiento es lo supremo, lo determinante. Los griegos han tenido moral; pero Sócrates se propuso enseñarles las virtudes, los deberes, etcétera, morales que tiene el hombre.[18]

Para Hegel, Sócrates representó, incluso antes que Cristo, el eje de toda la historia universal. Como es sabido, Hegel se imaginaba la historia como un movimiento que parte del espíritu objetivo –una racionalidad encerrada en el propio mundo– para ir vía el espíritu subjetivo –una que nos permite examinar el mundo a fondo– al espíritu absoluto, en donde objetivo y subjetivo quedan conciliados. El espíritu, o la razón, primero se desprende de la naturaleza y de la objetividad para situarse a continuación en su manifestación subjetiva frente a la objetividad y termina por arribar a la autocomprensión total, al "reconocerse" –por utilizar aquí el concepto hegeliano crucial– en su manifestación objetiva.

En dicho proceso Sócrates dio el primer y decisivo paso al conducir al ser humano de la objetividad a la subjetividad, aunque ello hizo que socavara los fundamentos de la *Sittlichkeit* [la moral] griega. Por esta razón, su condena fue merecida, pues los fundamentos de la moral del Estado ateniense yacían todavía en el espíritu objetivo. Condenando a Sócrates, el Estado ateniense condenó asimismo a su más temible enemigo. La suerte del filósofo fue "trágica" en el sentido más estricto de la palabra: ambas partes involucradas en el conflicto, tanto él como el Estado, tuvieron la razón de su parte. La historia respaldó a ambos: a Sócrates por dar el paso que tuvo que darse en ese momento, y al Estado ateniense por vislumbrar en dicho paso su propia ruina. La sentencia de muerte de Sócrates constituyó automáticamente también la del Estado ateniense, dictada por este mismo. Sin querer, significó al mismo tiempo el reconocimiento –por tanto la aceptación– de la revolución que Sócrates desencadenó, pues dicha sentencia comprobó que el principio del filósofo llegó directamente al corazón de sus jueces. Si esto no hubiera sido el caso, nadie se habría preocupado por sus actividades y lo habrían considerado el loco del pueblo, completamente inofensivo. Sólo una persona que ya perteneciera al mundo de la subjetividad podría reconocer lo subversivo de las actividades de Sócrates y podría tomar tan en serio sus actividades, tal como lo hicieron sus jueces. En síntesis, su condena encerraba también un

[18] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Hamburgo, 1976, t. II-IV, pp. 640, 643-644. (Trad. de José Gaos en G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 482, 484-485).

acto de autoacusación y, visto de esta manera, la sentencia de muerte se caracterizó por ser un suicidio, o, como lo expresó Hegel: "Más tarde el pueblo ateniense se arrepintió de su sentencia; y así, en efecto, debía suceder. [...] Comprendieron con evidencia que ellos mismos eran tan culpables o tan inocentes como Sócrates, puesto que el principio de éste tenía fuertes raíces en ellos mismos y se había convertido ya en su propio principio, a saber, el principio de la subjetividad".[19]

En este momento resulta de suma importancia tener una comprensión a fondo de la relación entre la identidad anterior (la objetiva) y la nueva (la subjetiva). Habitualmente diríamos, de acuerdo con los historicistas, que nuestra identidad radica en nuestra historia; el contenido de nuestro pasado otorga contenido a nuestra identidad, o es incluso idéntico a ésta (si se desea evitar una multiplicación innecesaria de identidades). En las condiciones esbozadas por Hegel, esto –paradójicamente– resulta ser así y al mismo tiempo no. No lo es en la medida en que el pasado –la fase de la objetividad– es expulsado realmente de la identidad. Desde Sócrates, el ser humano no define su identidad en términos de objetividad, sino de subjetividad (desde luego de acuerdo con el significado específico que Hegel atribuía a esas nociones). En el paradigma historicista se antoja inconcebible una eliminación semejante de una identidad anterior. Desde el punto de vista del historicista, cada persona es el producto de su pasado; aunque le desagrade su pasado o sienta aversión por él, es imposible borrarlo y convertirse en otra persona. No puede convertirse en una persona que no tiene ese pasado específico. Y todos los intentos por deshacerse de su lamentable pasado sólo lo clavarán más firmemente a él; es una persona –al igual que Kant– que no logra pensar en nada más que en lo que anhela olvidar.

Así y todo, esto sólo es una parte de la historia. Es que la identidad anterior queda conservada de algún modo en la conciencia de haber renunciado a ella: en la fase de la subjetividad hegeliana, buena parte de la identidad del ser humano radica en saber que ella dejó de formar parte del mundo de la objetividad. Y así es en todos los demás ejemplos que he mencionado: parte de la identidad del ser humano actual radica en su conciencia de ya no formar parte del mundo de la Europa prerrevolucionaria, preindustrial y preponderantemente cristiana. En todos estos casos resulta aplicable afirmar que el ser humano se ha convertido en lo que acaba de dejar de ser. Y al igual que en el caso del aura de Benjamin, la identidad anterior se nos manifiesta por primera vez en el momento en que estamos a punto de perderla para siempre. La identidad que se tenía antes, se transformó en la de la persona que conoce

[19] Hegel, *Lecciones*, p. 486.

su identidad anterior. Se es lo que se es, porque ya no se es lo que se era; este "haber dejado de ser lo que se era" es, en esencia, aquello en lo que uno se ha convertido. Es como si algo fuese puesto del revés. El pasado, o al menos parte de él, ha sido expulsado de la identidad, y en ese sentido ha sido olvidado, aunque no se ha olvidado el hecho de que se ha olvidado. Pues el deseo de olvidar esto, forma justamente parte de la nueva identidad. De esa manera, el deseo de ser ha dado lugar al deseo de saber a fin de poder olvidar lo que se sabía.[20] Mejor aún, nuestra capacidad de olvidar es parte constitutiva de la nueva identidad que hemos adquirido. El que seamos capaces de olvidar una parte de nuestro pasado forma parte de nuestra identidad, de la persona que somos. No sólo somos el pasado que recordamos (tal como sostienen los historicistas), sino que somos también el pasado que hemos olvidado. Esto significa que somos capaces de ser, o de transformarnos en lo que hemos dejado de ser: ésta es la paradójica lección del ejemplo de Hegel.

Por último, esto esclarece asimismo hasta qué punto la descripción hegeliana de la condena de Sócrates disloca tanto el punto de vista de los historicistas como el de Nietzsche respecto al olvido y a la identidad. Por un lado, no cabe duda de que Hegel coincidiría con el historicista en el sentido de que nuestra identidad representa exclusivamente un producto de nuestra historia, pero no concordaría menos con Nietzsche en lo referente a que el olvido puede resultar a veces crucial para nuestra identidad. Por el otro lado, el punto de vista de Hegel se contrapone al de los historicistas, porque en determinadas condiciones relaciona la identidad con un repudio al pasado, y se contrapone también al de Nietzsche, porque Hegel nunca sitúa la identidad fuera o más allá de la historia. El régimen hegeliano de nuestra relación con el pasado no sólo trasciende los puntos de vista de los historicistas y de Nietzsche, sino también el conflicto que existe entre ambos y, en esto último, Hegel resulta superior.

EL TRAUMA Y LO SUBLIME

La paradoja de una identidad que surge de la capacidad de olvidar me conduce a la interrogante sobre la relación entre el trauma y lo sublime. No sorprenderá que se registre una afinidad estrecha entre ellos, ya que en ambos

[20] Con su célebre idea, Michelet ya intuía el significado de esta relación con el pasado, tal como puede deducirse de los apuntes en su diario con fecha de 1841: "A fin de ser completamente sí mismo, el ser humano ya no tiene que ser sí mismo, sino debe morir y someterse a una metamorfosis". Citado en J. Tollebeek, " 'Renaissance' and 'fossilization': Michelet, Burckhardt and Huizinga", *Renaissance Studies,* 15, 2001, 3, pp. 360-361.

casos se trata de una experiencia que no encuentra cabida en las categorías que solemos utilizar para procesar nuestra experiencia de la realidad y para otorgarle significado. A continuación espero exponer que existen asimismo aspectos asimétricos en la relación entre ambos.

Empecemos por lo sublime, y en particular por la representación que Burke hizo de ello. El punto de arranque de Burke consiste en la psicología de la percepción de Locke, según la cual debemos situar toda experiencia en un eje que tiene en un extremo el dolor o el miedo, y en el otro el placer o la alegría. La categoría de lo sublime sacude estos "cimientos" (por utilizar el término rortiano adecuado) de la experiencia. Burke anota sobre las experiencias de lo sublime que "...[son] capaces de producir deleite; no placer sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime".[21] En la expresión "horror delicioso" se combina lo que no deja combinarse en la psicología de Locke y que resulta ser perfectamente incompatible en su ideario. Es como si el eje en el que el dolor y el placer constituyen los polos opuestos, hubiese girado bruscamente 90 grados, de modo que vistos desde esta nueva y sorprendente perspectiva los dos polos coincidan. En ese caso, la epistemología de Locke resulta tan inútil como los relojes líquidos en las pinturas surrealistas de Dalí. En la analítica de lo sublime de Kant encontramos el mismo trastorno momentáneo de nuestro aparato cognoscitivo habitual que en Burke (aunque los detalles de la teoría de Kant de lo sublime son infinitamente más complejos que los de Burke).

Lo mismo sucede al tratarse del trauma. La experiencia traumática es a tal grado amenazante que no puede ser admitida en la conciencia; nos rebasan las exigencias que impone a nuestra capacidad de otorgar un significado a nuestras experiencias. Por lo general, nuestras capacidades asociativas nos permiten integrar la experiencia en nuestra historia de vida ("narratividad"), en tanto que el trauma nos obliga a la disociación. La experiencia traumática es excluida de nosotros y de nuestra identidad.

Existe otra coincidencia significativa entre el trauma y lo sublime. Es característico del trauma que el sujeto de éste muestre incapacidad de padecer la experiencia traumática, debido a que experimenta una "anestesia" peculiar que se sitúa entre él y la experiencia. La experiencia traumática se mantiene a

[21] E. Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groninga, 2004, pp. 197-198. (Tr. de Menene Gras Balaguer en E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 101).

distancia y se le disocia de la vivencia "normal". Un buen ejemplo lo constituye el modo en que los soldados víctimas de una neurosis de guerra disociaron de su memoria consciente los horrores de la Primera Guerra Mundial: "Lo que más llama la atención es que el paciente que padece la neurosis de guerra no recuerda nada de los terribles acontecimientos que subyacen a su estado lamentable. La disociación o amnesia fue el sello de las neurosis de guerra".[22]

Ahora bien, lo mismo puede comprobarse en el caso de lo sublime. Cuando Burke menciona "la tranquilidad con un matiz de terror", entonces la paz interior (la tranquilidad) tiene su origen (tal como Burke recalca) en el hecho de que somos conscientes de que no estamos realmente en peligro. Nos hemos puesto a una distancia segura, nos hemos disociado del peligro verdadero. La concepción de Burke de lo sublime no es, como muchos suelen pensar, la sensación de un estremecimiento agradable, sino que consiste antes en un retraimiento o un pertrecharse de antemano contra lo terrible (disociación). Ambos, tanto lo traumático como lo sublime, resultan, por eso, sumamente directos y a la vez indirectos en comparación con la experiencia "normal". La experiencia sublime o traumática es muy directa, porque nos sucede sin la intervención protectora de nuestro aparato cognoscitivo y psicológico que suele procesar nuestra experiencia. Nuestra maquinaria cognoscitiva está, por decirlo de algún modo, "fuera de servicio", por lo que nos encontramos de repente cara a cara con lo experimentado. Esta experiencia resulta, al mismo tiempo, sumamente indirecta porque la disociamos de nosotros, con lo que quedamos fuera de ella. Desde esta última perspectiva, tanto la experiencia sublime como la traumática pueden manifestarse como una experiencia que no nos sucede a nosotros, sino a otra persona.

La mejor forma de obtener acceso a este aspecto de lo sublime y lo traumático radica probablemente en la "metáfora de la quesera", utilizada por las personas que padecen la despersonalización y la desrealización para

[22] R. Leys, "Traumatic cures. Shell shock, Janet and the question of memory", en P. Antze y M. Lambek (eds.), *Tense past. Cultural essays in trauma and memory*, Nueva York, 1996, p. 104. Para una definición clínica de la disociación, *cfr.* E. Cardeña, "The domain of dissociation", en S. J. Lynn y J. W. Rhue (eds.), *Dissociation. Clinical and theoretical perspectives*, Nueva York, 1994: "En el sentido más amplio, la 'disociación' simplemente significa que dos o más procesos o contenidos mentales no han sido asociados o integrados. Se supone comúnmente que estos elementos disociados deberían integrarse en una conciencia, memoria o identidad conscientes". Después de 1880, Pierre Janet describió en detalle cómo una experiencia traumática puede llevar a una disociación (una "desagregación") del recuerdo del trauma a partir del recuerdo común. *Cfr.* R. Leys, *Trauma. A genealogy*, Chicago, 2000, y el original análisis de trauma y experiencia en C. Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, narrative, and history*, Baltimore, 1996.

describir su experiencia del mundo. La forma de vivir el mundo de estas personas es altamente indirecta, porque la quesera, al parecer, les impide el acceso directo al mundo. Perciben exactamente las mismas cosas que cualquier otra persona, pero es como si se erigiese una pantalla perfectamente transparente pero impenetrable entre ellas y el mundo "normal".* Hasta cierto punto, esta ilusión coincide con la realidad, pues quien padece desrealización habita realmente otro mundo diferente al normal. Si bien es cierto que en este sentido se trata de verdad de una disociación del mundo normal y de todo lo que le pertenece, esta experiencia del mundo tiene, asimismo, un carácter directo que resulta desagradable e inquietante. Su intensidad y su carácter directo obtuvieron su expresión paradigmática en la famosa descripción que Sartre hizo de Roquetin, el protagonista de su novela *La náusea*, quien, sentado en un parque, fue anulado por la presencia de las raíces de un árbol que se halló al lado de su banca.[23] De repente se abrió un precipicio que lo separó del mundo; las raíces adquirieron el carácter extraño y amenazante de lo sublime y quedaron disociados de la continuidad tranquilizadora de la experiencia "normal".

La experiencia directa de la realidad se anuncia debido a que la persona que sufre desrealización se da cuenta de la presencia de la "quesera"; es consciente de que percibe el mundo a través de esa quesera, que es transparente e impenetrable al mismo tiempo. Una vez que logra objetivarla, por así decir, una vez que se da cuenta de que allí está, ya salió de ella. (Desde luego, este escabullimiento de algo, justo en el momento en que uno lo nota por primera vez, recuerda de nuevo fuertemente al aura benjaminiana.) En esto consiste la paradoja de la desrealización y es lo que tiene en común con lo sublime. En tales condiciones la experiencia puede adquirir un carácter tan directo, porque la interfaz cognoscitiva, que es la que suele procesar nuestras experiencias –y que, por tanto, funciona como una pantalla colocada entre nosotros y el mundo–, deja de funcionar por un instante. El resultado es un contacto directo con el mundo; de ahí que la experiencia sublime y la traumática del mundo resulten tan directas e inmediatas. Sin embargo, lo inquietante de la experiencia de la quesera estriba precisamente en la objetivación, pues los objetos que generan la experiencia de la quesera son muchas veces muy

* Quesera: "f. Utensilio, generalmente con una cubierta de cristal en forma de campana, donde se guarda el queso". María Moliner, *Diccionario de uso de español*, t. 2, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1999. N. de la Tr.

[23] Aunque cabe admitir que el existencialista Sartre utilizaba términos ontológicos para lo que analizamos aquí en términos epistemológicos, una definición ontológica de lo sublime es difícilmente imaginable.

inocuos en sí (como las raíces de un árbol, por ejemplo), algo que el paciente de la desrealización reconocerá de inmediato. Lo aterrador no está fuera, sino dentro de nosotros.

Lo mismo ocurre al tratarse de la epistemología y lo sublime. Un epistemólogo objetiva la experiencia del mismo modo que alguien que padece desrealización adquiere conciencia de la quesera puesta sobre su experiencia de la realidad. Formulado de otra forma, los epistemólogos sólo pueden investigar sobre nuestra quesera epistemológica a partir de un punto de vista que evoque por inercia la experiencia sublime de la realidad, ya que el epistemólogo que objetiva profesionalmente la experiencia tomando una postura fuera de ella, opera en realidad desde la perspectiva de lo sublime. Y tanto en el caso del trauma como en el de lo sublime, el carácter directo y el carácter indirecto se refuerzan el uno al otro. Tanto el trauma como lo sublime perturban el esquema normal con el que aprendemos a comprender los datos de las experiencias, y lo hacen por medio de la disociación. El trauma disocia, porque la experiencia traumática no se admite en la conciencia "normal", y lo sublime disocia, porque nos sitúa en una posición desde la cual toda experiencia se objetiva. En suma, el trauma puede considerarse el equivalente psicológico de lo sublime, y éste el equivalente filosófico del trauma.

Cabe relacionar lo anterior con dos consideraciones de índole más general. La primera es que ello hace que sea posible explicarse el hecho peculiar de que la noción de lo sublime y la epistemología van con frecuencia aparejadas. La noción de lo sublime fue propuesta por primera vez por Longino en el primer siglo después de Cristo, en un tratado intitulado *Lo sublime*. Después la noción cayó en el olvido durante más de 1 500 años y sólo hasta entrado el siglo XVII fue retomado de nuevo (por Nicolas Boileau-Despréaux): más o menos en la misma época en que Descartes anotó la epistemología como prioridad en el orden del día de la filosofía. Esto sorprende a simple vista, porque la experiencia sublime –y en especial la de la realidad– consiste en una experiencia que socava, más bien, la descripción epistemológica de la experiencia. Mientras más ambiciosa, completa y abarcadora sea una epistemología, menos espacio debería conceder, en realidad, a las anomalías de lo sublime. Pese a ello, existe esa afinidad electiva entre lo sublime y la epistemología. Una explicación podría ser que justamente las epistemologías más ambiciosas estimulan automáticamente el interés por experiencias (tales como la sublime) que no encajan –o sólo con trabajo– en la matriz epistemológica, porque cada filósofo debería interesarse por lo que va en contra de sus teorías. Esto es una observación un tanto trivial, pero existe un argumento más contundente y más interesante. La epistemología se pronuncia sobre nuestro aparato cognoscitivo y al hacerlo ocasiona una objetivación de nuestra quesera

cognoscitiva, idéntica a la del trauma y a la de lo sublime. El ámbito en que el epistemólogo reflexiona sobre la experiencia y las condiciones que la hacen posible, es idéntico al ámbito en que se anuncia la experiencia del trauma y de lo sublime. No es de extrañarse, entonces, que exista una complicidad histórica entre lo sublime y la filosofía trascendental, y tampoco que la fase de la filosofía a la que pertenecen Descartes, Locke, Hume y Kant mostrara un auge en la teorización sobre lo sublime. Más en general, en la medida en que Arthur Danto tiene razón en su afirmación de que toda filosofía seria debe ser capaz al menos de explicar su propia posibilidad (razón por la que el positivismo lógico, por ejemplo, naufragó de manera tan notoria),[24] se aplica además que el filósofo trascendental debe mostrarse abierto a la noción de lo sublime. La filosofía trascendental sólo es posible al asumir una postura que, pensada consecuentemente, legitime asimismo la experiencia sublime del mundo. En suma, no existe la sublimidad sin la filosofía trascendental. Lo sublime, por expresarlo de algún modo, es el "suplemento" derridiano de la filosofía trascendental en el sentido de que "la verdad" sobre dicha filosofía es expresada desde una perspectiva fuera de ella, del mismo modo, por cierto, que la experiencia histórica sublime puede considerarse el suplemento derridiano de la práctica histórica profesional.

La segunda consideración es que cabe pensar que lo sublime eche una luz nueva sobre la relación entre las posturas historicista, nietzscheana y hegeliana con respecto al pasado. La idea de una epistemología histórica resulta completamente inútil desde un punto de vista historicista consecuente; en esto consistió la gran contribución de Gadamer. Para el historicista, el sujeto cognoscente no forma menos parte de la corriente de la historia que los objetos del pasado que investigó, por lo que nunca podrá obtener aquella posición trascendental respecto al pasado, supuesto en toda epistemología. Del mismo modo, la epistemología representa una imposibilidad en la filosofía aristotélica, dado que en ésta el sujeto y el objeto nunca pueden separarse totalmente el uno del otro; lo mismo sucede en el historicismo. Por eso no es de extrañarse que el historicismo sea un fenómeno típicamente alemán. Pues mientras que el aristotelismo fue abandonado en la filosofía iusnaturalista francesa e inglesa de los siglos XVII y XVIII, se mantuvo relativamente fuerte en Alemania.[25] De ahí que el historicismo echara raíces en Alemania y no en

[24] Como la autodefinición del positivismo lógico no cumplió en absoluto con sus propios criterios para la sensatez de los enunciados, a juzgar por sus propias normas, el positivismo lógico resulta un sinsentido.

[25] *Cfr.* F. R. Ankersmit, "Burke and historism", en *Political representation*, Stanford, 2001.

Inglaterra, y de ahí la desmedida cantidad de citas en alemán en este libro, dicho sea de paso.

En el caso de Nietzsche la cosa fue distinta, pues él sustrajo el sujeto histórico a la corriente toda abarcadora del devenir en la que los historicistas lo colocaron, y regresó por esta vía al trascendentalismo. Pese a ello, Nietzsche no tuvo la ambición de diseñar una epistemología histórica, cosa que con gusto dejó a hermeneutas tales como Droysen y Dilthey. Los hermeneutas escogieron una postura a mitad de camino entre, por una parte, el historicismo consecuente que historizaba todo y, por otra, una epistemología histórica. Algunos intentaron acercarse lo más posible a la epistemología; piénsese por ejemplo en Dilthey, quien afirmaba haber intentado hacer por la historia lo que Kant por las ciencias exactas. Otros se movían en dirección opuesta, piénsese por ejemplo en Gadamer quien planteaba la tesis heideggeriana de que para un buen entendimiento de la comprensión histórica debemos sustituir la epistemología por la ontología. Sobra señalar que esta última opción representa una vez más un enfoque muy aristotélico de nuestra posición en el mundo, pero eso es cosa aparte. De todos modos podría sostenerse que el eterno titubeo entre los extremos incompatibles de historicismo y de epistemología ha causado la mayor parte de los problemas en los que se enredó la hermenéutica.

A Nietzsche no le interesó una explicación epistemológica de la obtención del conocimiento histórico. En su diatriba contra la burocracia intelectual de la disciplina histórica de aquel entonces, se ocupó sobre todo del olvido, es decir, de una terapia que podría salvar a la cultura alemana de su tiempo de un exceso de conocimientos históricos, que la envenenaba. Pese a ello, permaneció dentro del marco de la epistemología: sacó al sujeto histórico de la corriente del devenir histórico del mismo modo que los epistemólogos crearon un abismo infranqueable entre el propio sujeto cognoscente trascendental y aquello que dicho sujeto sabe. Nietzsche arrancó la identidad histórica de dicha corriente, y por esta razón se volvió vulnerable a un contraataque de sus bestias negras historicistas: es que el historicismo es una deidad muy celosa, que a fin de cuentas sabe apropiárselo todo de las deidades un poco menos celosas.[26] Una vez que empecemos a historizar, en realidad no es fácil ver dónde y por qué razones deberíamos detenernos en algún lado o por qué habríamos de exceptuar al sujeto cognoscente trascendental de la historización. Y un historicismo que historiza tanto al sujeto como al objeto sería el resultado ineluctable, tal como a Gadamer le solía gustar comprobar.

En ese momento, Hegel entró en escena, quien logró combinar la historización total del sujeto cognoscente con la posibilidad de una disocia-

[26] *Cfr.* N. 9 de este capítulo.

ción del pasado, esto es, con el olvido de Nietzsche, y de trascender de este modo la contradicción que existe entre la historia y la epistemología. Supo conseguir este logro extraordinario al incluir la identidad en las vicisitudes de la historia: de la misma forma que la historia puede morir, puede morir una identidad anterior en los casos en que, paradójicamente, somos o nos hemos convertido en lo que hemos dejado de ser. A diferencia de Nietzsche, Hegel tenía conciencia de que en ocasiones cabe definir nuestra identidad en términos de lo que hemos dejado de ser, de lo que hemos olvidado o rechazado. Para Nietzsche, la identidad y el pasado son dos cosas tan inconexas como alguien que come y la comida que come. Podemos comer en exceso del pasado, y esto puede causar una indigestión intelectual, aunque ésta sólo puede advertirse teniendo una conciencia cabal de cómo se siente estar sano, a partir de lo que somos normal y ahistóricamente.

LA DISOCIACIÓN SUBLIME DEL PASADO

La afinidad que se registra entre el trauma y lo sublime puede aumentar nuestra comprensión de la interpretación que hizo Hegel de la condena de Sócrates. No cabe la menor duda de que, dentro de la lógica hegeliana, dicha condena debió significar una pérdida traumática: perdieron nada menos que su identidad; se sintieron, por utilizar una imagen de Victor Hugo, como el árbol se ha de sentir cuando lo arrancan de raíz.[27] En lo referente a la sentencia de muerte de Sócrates, Hegel hace mucho hincapié en el elemento de la autoacusación. Los atenienses obligaron a Sócrates a beber la copa de veneno y al mismo tiempo se condenaron, en realidad, a sí mismos. Ahora bien, una reacción de esa índole, según Freud, es característica de lo que él denomina la reacción melancólica a una pérdida traumática, una reacción en la que no se supera la pérdida (lo que representa la manera "normal" y sana

[27] V. Hugo, *Œuvres complètes*, París, s/f., t. XIII, p. 419. "Sentía algo similar a lo que siente un árbol cuando lo arrancan de raíz". Nietzsche utiliza exactamente la misma metáfora en su caracterización de lo que denominaba la "práctica histórica crítica": "Entonces se considera críticamente el pasado mientras sus raíces son aniquiladas con el cuchillo, pasando cruelmente por encima de cualquier tipo de piedad". (Cita en el orig. en alemán, tr. de Germán Cano, en F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 66). Para el contraste que se registra entre Nietzsche y Hegel es importante destacar que Nietzsche afirma explícitamente que "uno se libera a sí mismo de sus raíces" y que no se lo imagina como algo que la historia podría obligarnos a hacer. Esto indica, desde luego, lo mucho que Nietzsche (a diferencia de los historicistas y de Hegel) se muestra proclive a situar el yo en la posición de un ego trascendental histórico, que se encuentra fuera o más allá de la historia.

de responder a una pérdida, y que Freud relaciona con la noción de *Trauer* [duelo], sino que se siga cargando consigo en la memoria; en tal caso, Freud habla de la melancolía). Según el médico y neurólogo austriaco, por medio de una reacción de ese tipo, la pérdida traumática se transforma en autocrítica: "La investidura del objeto se mostró poco resistente y fue eliminada, pero la libido libre no fue desplazada y proyectada en otro objeto, sino retraída en el yo. Allí, sin embargo, no fue empleada para algún fin discrecional, sino que sirvió para producir una identificación del yo con el objeto abandonado. La sombra del objeto cayó de esta forma sobre el yo, que pudo ser juzgado en lo sucesivo como un objeto, como el objeto abandonado".[28] En otras palabras, en primera instancia el objeto perdido es introducido en el sujeto para ser expulsado de éste más tarde de nuevo en calidad de un objeto criticado, pero en cuanto tal sigue formando parte del mismo yo de manera permanente.

El conflicto entre Sócrates y Atenas no sólo fue un juicio que el Estado entabló contra uno de sus ciudadanos, que había malbaratado el bien más precioso de dicho Estado –siguiendo a Hegel, eso sería una representación muy ingenua de las cosas–, sino que la suerte de Sócrates representó para los atenienses un relato sobre ellos mismos. Por eso, se castigaron en realidad a sí mismos por renunciar a un mundo y a una identidad. Sócrates tan sólo fue el símbolo de este conflicto interior.

Sobre este trasfondo el análisis de Freud resulta instructivo por las dos razones siguientes: ante todo, la *Objektbesetzung* [investidura de objeto] (el vínculo con la identidad anterior) era débil y poco resistente, porque los propios atenienses ya se habían movido espontáneamente en dirección a su identidad nueva "subjetiva", en dirección, por tanto, a una nueva fase en la historia universal. Cuando Sócrates hizo su entrada en dicha historia, el mundo nuevo, según Hegel, ya era un hecho en el modo de vivir de los atenienses, pues vivían y pensaban tal como Sócrates esperaba de ellos. El milagro del Estado, la sociedad y la civilización atenienses consistió en que daba la impresión de que éstos hubiesen sido diseñados con mucho cuidado por la razón subjetiva: algo se produjo de forma espontánea a partir de la objetividad (tal como Hegel entendía este concepto), que al parecer sólo pudo ser producto de la subjetividad. En los tiempos de Sócrates, el presente de por sí no representaba mucho más que una cáscara vacía; por eso, la objetividad ya se había convertido en subjetividad, pero sólo se veía la cáscara vacía y todavía no el contenido nuevo que creció dentro de ésa. Sócrates sólo generó conciencia (subjetiva) de lo que ya había tenido lugar (en el mundo "objetivo").

[28] S. Freud, "Trauer und Melancholie" (1917), en *Studienausgabe*, t. III: *Psychologie des Unbewußten*, Francfort del Meno, 1982, p. 203.

Sin embargo, la "investidura del objeto" seguía por lo pronto ligada al mundo y a la identidad anteriores y sólo podía cobrarse conciencia de la nueva identidad una vez que la ruptura con la anterior se hiciera definitiva y visible para todos; el proceso contra Sócrates constituyó ese momento. El mecanismo señalado por Freud resulta crucial para comprender lo anterior: el objeto perdido –la identidad anterior– ante todo debió ser comprendido a fondo y estar presente en la nueva autoconciencia en calidad de una realidad objetivable. Hegel vio esto también y lo expresó de la siguiente manera: "El corazón del mundo necesita romperse antes de que su vida superior se revele plenamente. La conciliación existe al principio sólo en el pensamiento abstracto; así la ha comprendido Sócrates".[29] La tesis que Hegel plantea es que sólo podemos entrar en un mundo nuevo si poseemos una comprensión completa y adecuada de aquello a lo que *eo ipso* [por eso mismo] hemos renunciado.[30] El pasado sólo puede ser superado si somos capaces de narrar todo el relato de aquello a lo que renunciamos; así es, asimismo, en el caso de la experiencia traumática. Este relato sólo puede surgir, según Friedrich Hölderlin (gran amigo e interlocutor de Hegel durante sus años de estudiantes en el *Tübinger Stift*), a condición de que exista una apertura total, que respete el potencial inagotable de los significados narrativos: "si lo existente debe ser comprendido en su disolución, y, en efecto, es comprendido como tal, entonces debe comprenderse la disolución por medio de lo no agotado y lo inagotable de las relaciones y de las fuerzas, en lugar de que sea percibido al revés, pues de la nada no surge nada [...] pero lo posible, que hace su entrada en la realidad al disolverse ésta, es efectivo y real, y produce tanto la concepción de la disolución como del recuerdo de lo disuelto".[31] La destrucción de un mundo anterior sólo puede brindarnos uno nuevo si se resiste la prueba de la confrontación con lo inagotable del significado del mundo anterior. Dicho de un modo más

[29] Hegel, *Lecciones*, p. 487.

[30] Arthur Danto ofrece una interpretación rigurosa de la tesis de Hegel, al señalar cuáles factores hacen de una época histórica lo que es: "Algo análogo se aplica al periodo histórico entendido como una entidad. Sólo representa un periodo histórico desde la perspectiva del historiador, que lo estudia desde afuera; para los que vivieron en ese periodo, sólo representaba el modo en que se vivía la vida. E interrogados posteriormente sobre cómo era vivir en ese periodo, cabe pensar que responden desde afuera, desde el punto de vista del historiador. No es posible responder tales interrogantes desde adentro, pues no existen respuestas; sencillamente era como se vivía. Esto significa que cuando los integrantes de un periodo pueden dar respuestas que resultan satisfactorias al historiador, el periodo habrá mostrado su lado exterior y, de alguna manera, habrá terminado como tal". *Cfr.* A. C. Danto, *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, Cambridge Mass, 1981, p. 207.

[31] F. Hölderlin, "Das Werden in Vergehen", en *Sämtliche Werke*, Friedrich Beissner, Stuttgart, 1961, t. IV, 1, pp. 282-283,

sencillo: el olvido sólo es posible a condición de poseer una memoria perfecta (recuérdense los versos de Emily Dickinson). Primero debe admitirse el pasado en su totalidad en nuestra identidad, debe ser reconocido como un mundo que hemos dejado atrás; sólo entonces puede ser repudiado y transformarse en una identidad nueva. Hegel añade la siguiente idea: "Ahora bien, esta destrucción, obra del pensamiento, es necesariamente a la vez la producción de un nuevo principio. El pensamiento, siendo universal, es destructor; pero esta destrucción contiene, en realidad, el principio anterior, sólo que ya no en su primitiva determinación. Se ha conservado la esencia universal, pero su universalidad ha sido destruida como tal".[32] En síntesis, trascender el pasado no sólo brinda y supone una comprensión completa de la identidad anterior al ganar una nueva (histórica, cultural), sino que implica también la disolución de la anterior; esto es, la autodisolución de una cultura o una sociedad. Por esta razón podemos coincidir con la manera en que Hayden White interpretó el razonamiento de Hegel, a saber, que "La muerte de civilizaciones completas se parece más a un suicidio que a una muerte natural".[33] El pasado olvidado, del que Hegel habla, no muere en calidad de una tradición obsoleta o caída en desuso; tampoco se ha hecho irrelevante, como si fuera una habilidad inútil, pues en términos teóricos, esto constituiría una forma poco interesante del olvido, del tipo que no nos permite recordar qué comimos la semana pasada. Ése es el tipo de olvido y de pasado que Nietzsche tenía en mente. En cambio, en esta variante del olvido, que resulta realmente interesante, la entrada a un mundo nuevo constituye en efecto un acto de violencia, un acto en que se toma de la mano a la muerte.

Cabe condensar la naturaleza de este acto en una sola expresión: la asociación de la disociación. Lo más importante es que el texto histórico es siempre el resultado de lo que señala Mink como una "comprensión configurativa del pasado" y que la asociación es el mecanismo que conecta los elementos de esta configuración.[34] La asociación nos brinda un control cognoscitivo

[32] Hegel, *Lecciones*, p. 147.

[33] H. White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth century Europe*, Baltimore/Londres, 1973, p. 117.

[34] "Pero existe otra forma en que un número de cosas puede ser comprendido, en tanto elementos en un solo complejo de relaciones concretas. Es de esta manera que vemos el conjunto de las imágenes y alusiones múltiples de un poema, o la combinación de las influencias, los motivos, convicciones y fines que explican una acción histórica concreta. No nos comprendemos a nosotros mismos en calidad de instancias de una teoría, sino en calidad de centros de relaciones concretas, y cabe añadir que existe también una especie de comprensión configuracional". En L. O. Mink, "Modes of comprehensión and the unity of knowledge", en *Historical understanding*, ed. de B. Fay, E. O. Golob y R. T. Vann, Ithaca/Londres, 1987, p. 39.

del pasado; como tal, la asociación representa para la práctica histórica lo que las categorías kantianas de la razón –o al menos pretenden– para la experiencia y para el conocimiento científico. La práctica histórica es el arte de la asociación. Por eso, el trauma que deja intacta a la identidad puede ser curado por el psicoanálisis: estableciendo un vínculo asociativo con las partes aceptadas de nuestro pasado, la experiencia traumática puede ser incluida en ello y perder de esta forma su carácter amenazante. La disociación hace, por supuesto, lo opuesto, a saber: este mecanismo, más bien, genera traumas o está estrechamente involucrado en ello. Ahora bien, en la trascendencia del pasado –tal como la refirió Hegel– observamos una combinación paradójica de estos mecanismos de la asociación y de la disociación. Primero tiene que historizarse radicalmente el pasado (asociación), para que pueda ser expulsado de la identidad colectiva en un segundo movimiento (disociación). En suma, con un movimiento que ocasione el trauma en lugar de superarlo.

Esto ofrece asimismo una explicación para la sublimidad de la experiencia del pasado. Y es que el movimiento de la disociación no sólo niega la asociación narrativa (que en términos kantianos es la condición para el conocimiento histórico), sino que también nos ofrece la disociación, constitutiva para lo sublime. En la descripción de Hegel, la experiencia del pasado es tanto un movimiento dentro de la historia como en contra de ella: es la manera más profunda y más intensa de experimentar el pasado, al mismo tiempo que constituye un trampolín para salir de él. Lo directo y lo indirecto coinciden de nuevo, y se refuerzan; queda de manifiesto, además, que uno es la condición para el otro.

Para finalizar cabe preguntarnos cómo esta dialéctica entre lo directo y lo indirecto del trauma y de lo sublime puede relacionarse con la experiencia "normal". Si el suicidio cultural durante una transición histórica (que Hegel tenía en mente) se caracteriza por ser la sustitución de una identidad anterior por una nueva, la mejor forma de describir dicha transición es que es como si estuviésemos mirando nuestro yo anterior con los ojos de otra persona. Esto significa que una transición tal nos ofrece la situación confusa de que pareciera que alguien se ha convertido en otra persona, y que considera a su yo anterior como otra persona.

Arthur Danto ha analizado de manera brillante estas transiciones en su *Transfiguración del lugar común*. A grandes rasgos, la tesis que defiende en esta obra consiste en que lo directo de la experiencia "normal" se hace indirecto u opaco, porque nos hemos convertido en otra persona con otra identidad. La experiencia "normal" es directa, según Danto, porque no tenemos conciencia del marco dentro del cual experimentamos el mundo, en tanto que suponemos (sin pensar) que la manera en que otros experimentan

el mundo sí suele ser determinada por tales marcos.[35] Cómo representamos nosotros el mundo no puede formar parte de nuestras representaciones; vemos el mundo por medio de nuestras representaciones, sin verlas. "Represento el mundo, no mis representaciones del mundo", dijo Danto.[36] Así y todo, no tenemos ningún empacho en recluir a otros en sus marcos representativos; a la pantalla de su representación del mundo subyace su experiencia del mundo y no podemos acceder a esta experiencia. En lo que respecta a nosotros, se aplica que nuestro modo de ver el mundo no es nada más un modo de verlo: no, vemos el mundo tal como es. Somos ingenuos o ignorantes respecto de nuestra "representacionalidad". Así, nuestra manera de representar el mundo permanece invisible para nosotros, a menos que una experiencia sublime o traumática nos haga conscientes de la quesera a través de la que veíamos siempre el mundo sin darnos cuenta.

Esto sólo representa una parte del razonamiento, pues ¿en qué difiere la relación con nosotros mismos de la que mantenemos con los demás? Danto lo describe con las siguientes palabras:

> No puedo decir, sin contradecirme, que creo que S si S es falso, pero sí puedo decir de otra persona que cree que S, pero que es falso. Cuando me refiero a las convicciones de otra persona, me refiero a ella, mientras que él, al expresar sus convicciones no se refiere a sí mismo sino al mundo. Las convicciones en cuestión son transparentes para el que las tiene; descifra el mundo por medio de ellas sin descifrarlas a ellas. Sus convicciones son poco transparentes para otros, ya que no descifran el mundo por medio de aquéllas; ellos descifran las convicciones. En este respecto, mis convicciones no son visibles para mí hasta que algo las vuelve visibles y las puedo ver desde afuera. Y esto suele suceder cuando la convicción dejó de corresponder con el mundo, y este accidente me obliga a desviar la mirada de mis objetos habituales hacia mi interior. La estructura de mis convicciones resulta ser, por tanto, algo parecido a la de la propia conciencia [...], siendo ésta una estructura que no representa un objeto en sí de igual manera que las cosas del mundo representan objetos para ella.[37]

Existe, entonces, una simetría particular en nuestra relación con nuestras convicciones y las de otros. Consideramos que las de otras personas forman parte de una red de sus representaciones del mundo y pensamos que nuestras propias convicciones están relacionadas directamente con aquello a lo que refieren. Lo anterior forma parte de lo que significa ser un ser humano, experimentar como transparentes nuestras propias convicciones sobre aspectos

[35] En este sentido, dichos marcos representativos difieren crucialmente de los entramados epistemológicos mencionados en el capítulo II.

[36] Danto, *Transfiguration of the commonplace*, p. 206.

[37] A. C. Danto, *Transfiguration of the common place*, p. 206.

relevantes del mundo; o, como lo formula Danto: "Por formularlo con un toque de paradoja, no ocupamos nuestro propio interior. Vivimos, más bien con bastante ingenuidad en el mundo".[38] Nuestra tolerancia a la contradicción constituye la prueba lógica para establecer la diferencia entre cómo nos relacionamos con nuestras convicciones y cómo lo hacemos con las de otras personas. Consideramos las convicciones de otra persona primordialmente como los componentes o los elementos de lo que integra su representación –o sus representaciones– del mundo; lo verdadero o lo falso de sus convicciones lo ponemos "entre paréntesis", que es algo que nunca haríamos con nuestras convicciones. Cuando las convicciones se protegen por medio de la pantalla de la representación, se neutraliza la contradicción. No sólo podemos atribuir a A que cree que X aunque X es falso, sino que podemos atribuirle, incluso, tanto que cree que X como que cree que no X. Esto es, por supuesto, absolutamente imposible con nuestras propias convicciones o, dicho de otro modo, en cuanto nos percatamos de que desapareció la resistencia opuesta a la contradicción, es señal inequívoca de que se desvaneció la pantalla de la representación que existía entre nosotros y el otro.[39]

Lo que precede puede contribuir a nuestra comprensión de la sublimidad de la experiencia histórica. Suponiendo que unimos en una y la misma persona la que atribuye convicciones y aquella a quien se les atribuye, de modo que la pantalla de la representación ya no está dividida entre dos personas, sino que se encuentra en una y la misma persona; por ejemplo, debido a que una de las dos personas unidas es la persona A en determinado momento, y la otra es A también pero en un momento más tarde. Dicho de modo más específico, piénsese en lo que ocurre si una persona, por cualquier motivo, de repente empieza a ver su yo anterior como otra persona. Esto crearía una situación que coincide con aquello que es relevante en lo sublime; pues esto es una experiencia del mundo a tal grado estremecedora que los patrones "normales" de la experiencia llegan a dislocarse a causa de ella. En la experiencia sublime nos vemos confrontados con contradicciones, oposiciones y paradojas que resultan completamente inconcebibles dentro de los patrones "normales" de la experiencia. Es precisamente esto lo que se vuelve posible una vez que coloquemos una pantalla de representación en nuestro interior o, en realidad, entre la persona que somos ahora y la que éramos antes. De esta manera creamos en nosotros el espacio para las paradojas epistemológicas, tan propias de lo sublime.

[38] A. C. Danto, *Narration and knowledge*, Nueva York, 1985, p. 339.

[39] Para un razonamiento comparable, *cfr.* F. R. Ankersmit, *Narrative logic. A semantic analysis of the historian's language*, La Haya/Boston/Londres, 1983, pp. 137-138.

Con todo, en lugar de inquirir cómo la colocación de dicha pantalla nos hace receptivos a la experiencia sublime, concentrémonos mejor en la manera en que dicha experiencia puede estimularnos u obligarnos a colocar la pantalla de representación entre un yo anterior y uno posterior después de vivirla y a causa de ella. Una experiencia tal estimula u obliga a deshacernos de un yo anterior o a disociarlo del yo en el que nos hemos convertido; nos obliga a abandonar la posición en que coincidimos con nosotros mismos y a cambiarla por una en la cual nos relacionemos con nosotros mismos en el sentido más estricto de la palabra: como si fuéramos dos personas en lugar de una. De esta manera, la identidad, la disociación –en particular, la traumática– y las paradojas epistemológicas de la experiencia sublime están vinculadas unas con otras.

A continuación, la interrogante crucial es qué sucede si objetivamos un yo anterior, como si nos hubiéramos convertido repentinamente en una persona ajena a nuestro yo anterior. A fin de evitar los riesgos de una especulación *a priori*, lo mejor será tomar como punto de partida una descripción de lo que ocurre en tales condiciones. Mire el fragmento siguiente de la novela *Eclipse* de John Banville:

> Era de mañana, y las amas de casa habían salido con sus bolsas de compras y sus pañuelos. Un perro pasó corriendo delante de mí, iba decididamente en busca de algo, sin voltear a los lados, siguiendo una invisible línea recta que estaba pintada en el pavimento [...] La puerta de entrada de una ferretería estaba abierta y me invitó a pasar cuando la pasé de largo. Cuando registré todo esto, sentí algo que sólo podría denominar felicidad; aunque no lo fue, fue más y a la vez menos que felicidad. ¿Qué fue lo que pasó? ¿Qué hizo que en esa escena tan ordinaria que tuve frente a mí, las cosas de todos los días, los ruidos y los olores de la ciudad, ocurriera esa sensación inesperada, llámese como se le llame, que afloró repentinamente en mi interior haciéndome sentir que pudiera ser la posibilidad de una respuesta a todos los anhelos sin nombre que tenía en mi vida? Todo seguía igual ahora que como había estado antes: las amas de casa, ese perro tan inquieto, todo seguía igual y, aun así, transfigurado. Junto con la felicidad tuve una sensación de angustia. Fue como si llevara una embarcación muy delicada, era mi responsabilidad protegerla, igual que el niño de la historia que nos contaron en la clase de religión, que llevaba la hostia escondida bajo su túnica, por las calles licenciosas de la Roma antigua; sin embargo, en mi caso parecía que yo era la embarcación preciosa. Sí, así fue, fue como si yo estuviera sucediendo ahí.[40]

[40] J. Banville, *Eclipse*, Londres, 2000, pp. 32-33. Es tentador comparar este fragmento con la famosa carta de Von Hofmannthal intitulada "Brief des Lord Chandos", en la que describe cómo la desconfianza en la capacidad del lenguaje de representar el mundo de la experiencia puede brindar la fuerza para una revelación sublime del mundo. *Cfr.* H. von Hofmannsthal, "Ein Brief", en *Sämtliche Werke*, ed. de Ellen Ritter, Francfort del Meno, 1991, t. XXXI, pp. 45-55.

Las coincidencias entre la experiencia descrita en este fragmento y la tratada por Danto en el fragmento antes citado son evidentes. En ambos casos, nuestro contacto con los *commonplaces* de la realidad cotidiana se "transfigura" de repente (llama la atención que tanto Danto como Banville utilizan el mismo verbo –transfigurar– para esto) en una experiencia del yo, de determinado estado de ánimo, que consiste en la mezcla paradójica de, por un lado, placer y felicidad, y, por el otro, temor y ansiedad, mezcla que tradicionalmente se asocia con la experiencia de lo sublime.[41] En ambos casos no cambió nada en el mundo exterior –"Todo seguía igual que antes"– y, pese a ello, sostiene Danto, tiene lugar "en cierto grado, por diminuto que sea, una revolución de la realidad histórica".[42] Además, en ambos casos, la "transfiguración del lugar común" hace que se desdibuje la distinción entre el sujeto y el objeto, entre nosotros y el mundo. Somos expulsados, según Danto, de "nuestros objetos habituales hacia nuestro interior", porque la conciencia de los esquemas de nuestras representaciones fractura la relación directa existente entre nuestras convicciones y el mundo, de modo que nos experimentamos por un tiempo como un objeto más en el mundo.

Banville sintetiza el enigma de la experiencia de la siguiente manera: lo que sucede soy yo. Y este curioso enunciado encierra algo importante, pues ¿qué sucede cuando digo "sucedo" en lugar del habitual "algo sucede"? Este enunciado sólo tiene sentido si expresa que "yo" me he incluido en el mundo de los objetos, de modo que no sólo puedo decir conforme a la verdad que algo me sucede sino que también puedo utilizar la frase "yo sucedo" para describir la naturaleza extraordinaria de mis experiencias. Esto significa que si deberíamos atribuir algún desplazamiento a la experiencia en cuestión, es uno que se acerca al mundo, y no uno que se aleja de él, tal como el que objetivemos nuestras convicciones puede hacer creer erróneamente. Estas convicciones y el yo que las encarna forman parte del mundo; por consiguiente estoy, al igual que en la descripción que hizo Danto de la experiencia, tanto dentro como fuera de la experiencia. En otras palabras, la nada que se registra entre el lenguaje

[41] En ninguna parte Danto pasa revista a lo sublime en el arte, aunque se acerca mucho a este tema al examinar el arte perturbador. *Cfr.* A. C. Danto, *The philosophical disenfrachisement of art*, Nueva York, 1986, pp. 123 ss. En nuestro contexto reviste especial importancia la observación de Danto de que "el artista perturbador busca transformar su público en algo preteatral, en un cuerpo que se relaciona con ella de un modo más mágico y transformacional que las determinantes convenciones que el teatro permite. Y pretende conseguirlo por medio de cierta transformación de sí misma, que consiste en remover la atmósfera protectora y poderosamente trastornadora de la distancia teatral y en establecer contacto con una realidad", En Danto, *The philosophical disenfrachisement*, p. 131.

[42] Danto, *Narration and knowledge*, p. 327.

(la representación) y el mundo (lo representado) se elimina, de modo que por un tiempo el yo comparte con el mundo un estatus *quasi noumenal* (lo que caracteriza cada vez a la experiencia de lo sublime). Se trata, en esencia, de una fusión del yo con el mundo: "Involucra, más bien, la transformación de todo un conjunto de hechos, una transformación simultánea de uno mismo y el mundo".[43] La conciencia de esta afinidad inusual con los objetos del mundo, la conciencia de una unión temporal cuasi mística con el mundo de los objetos debe ser una revelación para nosotros, y de ahí que Banville sugiera que la experiencia le brinde "la posibilidad de una respuesta a todos los anhelos sin nombre que tenía en mi vida".

Lo anterior representa, sin duda, la experiencia por excelencia. Por lo general, nuestras experiencias cambian nuestras representaciones del mundo (por ejemplo, el experimento científico), o nos cambian a nosotros, mientras que las representaciones permanecen inalteradas (por ejemplo, una experiencia traumática), pero en este tipo de experiencia los aspectos objetivos y subjetivos de la experiencia no sólo van aparejados, sino que se refuerzan unos a otros. Y cabe destacar que esto no es así porque la dimensión objetiva de la experiencia permitiría que tuviera lugar su equivalente subjetivo. La experiencia traumática de los campos de concentración, por ejemplo, puede haber ocasionado que muchos de sus sobrevivientes tengan un concepto muy bajo de la naturaleza humana; o un ambiente alegre puede ocasionar que seamos receptivos a los aspectos agradables de la condición humana. No, ambos constituyen, más bien, dos caras de la misma moneda; tal como indica la frase "fui yo que estaba sucediendo aquí" de Banville, surge otro yo a causa de la experiencia de lo que sucede en el mundo. Esto nos recuerda aquel experimento crucial, excluido de manera tan categórica por la tesis de Duhem-Quine, a saber: el experimento que nos pide cambiar todo un sistema de convicciones científicas por uno nuevo. Este ejemplo resulta esclarecedor, porque se sugiere que un solo aspecto del mundo podría ejercer influencia en toda la visión científica del mundo, asunto en el que estamos involucrados tanto nosotros como los sujetos cognoscitivos y también el mundo en tanto objeto de nuestras experiencias.

En suma, en esta experiencia se implica nuestra identidad, porque debido a la experiencia nos miramos a nosotros mismos desde la perspectiva del extraño; nos miramos a nosotros mismos como si estuviésemos mirando a otra persona. Dicho de otro modo, de repente cobramos conciencia de una identidad nuestra anterior, de la persona que hemos sido hasta ahora y que nunca habíamos sabido que éramos. Y esto sólo podemos hacerlo porque

[43] Danto, *Narration and knowledge*, p. 289.

hemos adquirido una identidad nueva, que se anuncia en el caso de Banville cuando escribe sobre la sensación de felicidad que corresponde a la "transfiguración del lugar común". Danto explica de la siguiente manera esta súbita revelación de un yo anterior y desconocido:

> En la bella ontología de Sartre existe un momento en que el "para-sí" –como él lo llama– hasta ese momento invisible para sí mismo, una nada absoluta, se convierte abruptamente en un objeto para sí, momento en el que entra en una nueva etapa de ser. De modo menos culminante, existe una etapa en la historia de cada uno de nosotros cuando nos convertimos en objetos para nosotros mismos, cuando nos damos cuenta de tener una identidad que examinar: cuando nos miramos más a nosotros que sólo al mundo. Pero reconocemos también que no es lo mismo darnos cuenta de nosotros mismos en cuanto objetos que darnos cuenta de cualquier objeto; representa una nueva clase de objeto, todo un conjunto nuevo de relaciones y, en efecto, todas las relaciones y todos los objetos viejos se redefinieron.[44]

Nada ha cambiado; todo sigue "indiscerniblemente" igual que siempre.[45] Sin embargo, se ha registrado un desplazamiento; al objetivar nuestras representaciones anteriores nos hemos vuelto conscientes de nuestra identidad anterior, que ha adquirido su aspecto opaco desde la perspectiva de una identidad nueva, a su vez invisible para nosotros, porque es esencialmente transparente. Nuestra identidad es como nuestra sombra: estará siempre fuera de nuestro alcance, nunca coincidirá con nosotros. En esto consiste la paradoja suprema. Aunque en la experiencia descrita por Danto y Banville podemos acercarnos a ella infinitamente, en tales momentos veremos que la identidad –en la forma de la identidad anterior– da un brinco y se aparta de nosotros. En momentos de este tipo parece que avanzamos más rápidamente que el tiempo, pues por un instante existe la sugerencia de ver junto lo que está separado siempre. Bien mirado, ¿acaso sentir que uno se mueve más rápido que el tiempo no es algo parecido a sentir que uno está fuera del tiempo?

[44] Danto, *The philosophical disenfranchisement*, p. 205.

[45] La noción de la identidad ofrece otro ejemplo acertado de cómo el método de los indiscernibles de Danto (que aplica de manera tan brillante y atinada a las Cajas de Brillo de Andy Warhol) puede utilizarse para formular una respuesta a uno de los problemas filosóficos más difíciles y tenaces. Aunque no se registra ninguna deferencia discernible entre el yo de antes de la experiencia y el de después de ésta, es eso que nos permite esclarecer la noción de la identidad. Para un examen del método de los indiscernibles, *cfr.* F. R. Ankersmit, "Danto on representation, identity and indiscernibles", en *History and theory, Danto and his critics* (edición temática), 1998, p. 37, pp. 44-71.

Trauma, sublimidad y el surgimiento de la conciencia histórica occidental

Ahora, esta comprensión de la naturaleza de lo sublime histórico y de la disociación sublime del pasado ¿qué nos podría enseñar sobre la conciencia histórica occidental? Para dar una respuesta a esta interrogante me concentraré a continuación en los acontecimientos del pasado occidental que provocaron un trauma colectivo. Los teóricos de la historia han debatido este tema con asiduidad, sobre todo a partir de la publicación de *Historia y memoria después de Auschwitz* y *Escribiendo la historia, escribiendo el trauma* de Dominique LaCapra;[46] por esta razón resulta útil definir mi postura al respecto. Para LaCapra, los individuos siguen siendo el sujeto del trauma aun cuando lo experimenten de manera colectiva, como es el caso en el holocausto. En cambio para mí, la propia civilización occidental es el sujeto del trauma; en mi opinión, la cuestión que debe tratarse consiste en cómo dicha civilización en cuanto tal ha manejado sus crisis más grandes, es decir, cuando al entrar forzosamente en un mundo nuevo ha experimentado la pérdida traumatizante de un mundo viejo. Hasta la fecha no existe ningún argumento sólido para defender la tesis de que el holocausto constituyera también en este sentido particular una experiencia traumática. Resultó decisivo que los autores de este crimen sin precedentes fueran vencidos durante la Segunda Guerra Mundial y que sus actos y objetivos no hubiesen formado parte en absoluto de nuestro futuro colectivo. Precisamente en este aspecto el holocausto difiere sustancialmente de crisis tales como la de la ruptura con el pasado medieval, representada por el Renacimiento, o el drama de la Revolución francesa.

Lo trágico de las crisis del segundo tipo estriba justamente en que el acontecimiento traumático no puede superarse o neutralizarse, con lo cual se impide que forme parte de una nueva identidad del sujeto traumatizado (al igual que sería impensable que el holocausto formara parte de nuestra identidad de la posguerra). La gente sabía que "se tenía que convertir en lo que había dejado de ser" y que el pasado tenía que ser aceptado como parte del presente; esta "aceptación" es absolutamente crucial. Ya hemos visto que los conservadores del siglo XIX tenían plena conciencia de que sería poco prudente rechazar de manera reaccionaria –al estilo Metternich– a la Revolución francesa y que el pasado –tan lamentable y traumático para ellos– tuvo que ser aceptado como parte de la realidad moral moderna. Su trauma se formó más bien a causa del reconocimiento que debieron aceptar lo que tanto aborrecieron (la reacción de Tocqueville ante la Revolución francesa y al nacimiento

[46] *Cfr.* D. LaCapra, *History and memory after Auschwitz*, Ithaca/Londres, 1998; y D. LaCapra, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, 2001.

de la democracia es paradigmática para ello).[47] Al tratarse del holocausto, la situación es totalmente distinta. Lo que Hitler y sus secuaces dejaron a la posteridad debe evitarse por siempre y para siempre y no puede convertirse por ningún concepto en un componente legítimo y aceptado de nuestro presente y futuro. Aunque existen motivos para la tristeza, la desesperación y la indignación moral a raíz de los indescriptibles crímenes cometidos por los nazis, no existe razón para un trauma colectivo. Por decirlo de un modo provocador: hubiera sido una infamia moral de haberse desencadenado un trauma histórico a causa del holocausto, pues esto implicaría, de alguna manera, que aceptáramos la herencia de Hitler.[48] Un verdadero trauma colectivo sólo surge cuando una sociedad percibe que debe aceptar lo terrible, que es su destino; esto sucedió en el caso de la Revolución francesa.

Sospecho que teóricos tales como LaCapra interpretarán este razonamiento como un *reductio ad absurdum*: algo falla en el razonamiento que niega que el holocausto tuviera la dimensión de un trauma colectivo. Si la masacre industrial de seis millones de judíos, si ese genocidio en escala inaudita, si los horrores y las atrocidades de los campos de concentración no suscitan un trauma colectivo, ¿acaso esto no indica que se trata de una degeneración moral colectiva, y en particular de aquellas personas –como yo– que incluso se atreven a afirmar que así es como debe ser?

A fin de defenderme de esta posible acusación quisiera señalar, ante todo, que no existe, como es de esperar, una relación demostrable entre los horrores sufridos por una sociedad y una experiencia posiblemente traumática a causa de éstos. Basta con examinar los hechos relevantes: el destino desastroso de los aztecas o de la población indígena en Estados Unidos y las atrocidades indescriptibles que el régimen mongol infligió a Asia central apenas dejaron rastro en la historia escrita. Recuérdese, asimismo, la historia occidental: la

[47] Tocqueville detestaba, o más bien temía, la democracia, pero al mismo tiempo reconocía que ésta fue el destino ineluctable, e incluso, la voluntad de Dios: "Es natural creer que lo que más satisface las miradas del creador y conservador de los hombres, no es la prosperidad singular de los hombres, sino el mayor bienestar de todos; lo que parece una decadencia es a sus ojos un progreso, y le agrada lo que me hiere". *Cfr.* A. de Tocqueville, *Democracy in America*, 2 tomos, Nueva York, 1946, t. II, p. 351. (Tr. de la cita de Luis R. Cuéllar, en Tocqueville, *Democracia en América*, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 644).

[48] Una y otra vez, las grandes crisis han obligado a la civilización occidental a redefinir su relación con el pasado, y a partir de ahí a una conciencia histórica nueva y una historiografía nueva a fin de hacer justicia a dicha nueva relación, pero hasta el momento no ha surgido en reacción al holocausto una conciencia histórica nueva ni un tipo de historiografía nueva. ¿Qué conclusiones podemos deducir de esto en relación con la influencia del holocausto en la conciencia histórica de Occidente? *Cfr.* E. Runia, *Waterloo Verdun Auschwitz. De liquidatie van het verleden*, Amsterdam, 1999, pp. 9 ss.

decadencia del Imperio romano y la oscuridad subsecuente, la peste negra de 1348 que le costó la vida a un tercio de la población europea y que infundió en Occidente un fuerte sentimiento de temor, desesperación y abandono que duró casi dos siglos, como nos lo demostró de modo brillante Delumeau en *El miedo en Occidente*; ¿qué importancia pueden tener las tragedias en la Italia del siglo XVI o incluso de la Revolución francesa en comparación con desastres de tal magnitud?, ¿de cuántas matanzas, cuántos saqueos, asesinatos de gente inocente o violaciones de mujeres se trató en estos últimos dos acontecimientos, por más espeluznantes que, no cabe duda, hayan sido? Desde la fría perspectiva de las proporciones del sufrimiento humano en la historia, ¿qué representan esos dos acontecimientos, sino sólo unas pequeñas olas en el mar del destino de la humanidad? Cosas mucho peores han sucedido, incluso después de esos momentos en la historia de Occidente.

Ahora bien, si comparamos las descripciones históricas peculiarmente distantes que realizaron, por ejemplo, Gregorio de Tours y Froissart de su mundo atroz con la historiografía atormentada de un Guicciardini o un Maquiavelo, o con todos los historiadores franceses y alemanes que batallaron con la herencia de la Revolución francesa, nos sorprendemos de la enorme discrepancia. En determinadas condiciones al parecer es posible que los desastres relativamente pequeños constituyan un estímulo más fuerte para el desarrollo de la conciencia histórica, que lo más horrendo que la humanidad haya tenido que sufrir a lo largo de su historia. Cabe preguntarse por qué las tragedias, los horrores y el sufrimiento humano desaparecen con tanta facilidad en la noche de los tiempos, mientras que los desastres históricos relativamente pequeños pueden experimentarse como un trauma colectivo. O, para mencionar un acontecimiento reciente, recuérdese lo que generó el 11 de septiembre de 2001, pese a que este acontecimiento cobró menos víctimas que las ocasionadas por accidentes automovilísticos en un año en Estados Unidos. ¿Por qué y cómo surgió en el mundo occidental esta capacidad única para tener una experiencia traumática colectiva del pasado?

Por tanto, la receptividad a los traumas colectivos no puede explicarse sencillamente a partir de la cantidad de "dolor colectivo" que una sociedad ha tenido que soportar, ni tampoco a partir de su intensidad; incluso un dolor colectivo absolutamente insoportable evidentemente no estimula directa o forzosamente el surgimiento o la profundización de la conciencia histórica. La explicación, me inclino a pensar, estriba en que algo único tuvo lugar en el mundo occidental en el trayecto que va de la experiencia del dolor colectivo a la conciencia, o a la toma de conciencia de éste; en lo anterior está el secreto de la capacidad típicamente occidental de experimentar calamidades históricas como traumatizantes. Antes de explicar esto con más detalle me

apresuro a subrayar que de ninguna manera quisiera sugerir que los aztecas o los europeos del siglo XIV o XV no tuvieran conciencia del dolor que se les infligió, o que asumieran su destino histórico cual piedras que ruedan montaña abajo.

En realidad, exactamente lo contrario se aplica al trauma, cuyo sujeto se caracteriza por tener cierta incapacidad de sufrir, y de asimilar la experiencia traumática en su historia personal de vida. La persona traumatizada está, por decirlo de alguna manera, "anestesiada" por el trauma, su capacidad de asimilar dolor es rebasada por la dimensión extraordinaria de éste, y, curiosamente, el resultado es una especie de insensibilidad. Se genera una disociación entre la experiencia del dolor y la conciencia de éste; la consecuencia es que cuando siento dolor, es como si lo experimentara sólo como una señal de que alguien (de casualidad, yo) siente dolor, sin sentirlo en realidad. Aunque soy yo quien siente el dolor, estoy tentado a mirarme a mí mismo desde una perspectiva que no coincide automáticamente conmigo en tanto persona que siente dolor; es como si mi dolor fuera el de otra persona. Dicho de otro modo, la pantalla de la representación está colocada entre el sujeto que siente dolor y el que tiene conciencia de ello.

Hemos visto que Janet utilizó el término "disociación" para designar la anestesia que se produce al tratarse del dolor personal, en particular el psíquico, y para designar la desrealización y la despersonalización a que dicha disociación posiblemente conduzca. Esto puede ayudarnos a comprender mejor cómo las civilizaciones reaccionan ante un trauma colectivo. Meyer contrasta la despersonalización y la desrealización con la neurosis compulsiva:

> Finalmente, el trastorno en la relación entre el yo y el mundo puede manifestarse asimismo en la forma de una división del yo (en una instancia que observa y otra que experimenta): "se forma un segundo yo, entonces me veo a mí mismo como cuando se dice que: puedo verme en el tiempo en que..." [...] Aquí una parte del yo se "extraterritorializa", por decir así, y empieza a formar parte del mundo exterior. En este aislamiento del yo, en esta frustración de su comunicación con el mundo podemos ver lo que la despersonalización y la desrealización tienen en común. Esto queda de manifiesto cuando se compara el síndrome de la despersonalización con el trastorno compulsivo. Ambos tienen en común que reconocen la morbosidad, lo absurdo y lo contradictorio de su experiencia; enfermedades ambas de la reflexión, *maladies de doute* [trastornos de la duda y comprobación] [...] El neurótico compulsivo sufre por ser "extraditado" al mundo, por ser "poseído" por el mundo, en tanto que la persona despersonalizada se siente aislada del mundo, anhela el contacto con la realidad y con el mundo.[49]

[49] J.-E. Meyer, *Die Entfremdungs-Erlebnisse. Über die Herkunft und Entstehungsweisen der Depersonalisation*, Stuttgart, 1959, pp. 4-5.

Haciendo eco de las palabras de Meyer, cabría decir que el sufrimiento colectivo suele experimentarse en la forma de un trastorno compulsivo, tal vez porque el sufrimiento deja ampliamente de manifiesto hasta qué punto alguien está "extraditado" a fuerzas que están fuera de su control (por utilizar las palabras de Meyer). Esto quiere decir que rendirnos pasivamente al destino colectivo, entregarnos al curso de la historia, es nuestra reacción natural a las tragedias que ocurren en ella, aunque cabe añadir de inmediato que las civilizaciones que respondieron de tal forma a sus desgracias más devastadoras, no fueron capaces de desarrollar dicha conciencia. Se sumergieron a tal grado en el pasado y en la historia, que no pudieron alcanzar una postura independiente con respecto a éstos; dicha postura independiente constituye la condición *sine qua non* para poder describir su situación. De cierta forma, la historia o el pasado no existían para ellos, del mismo modo que el pez no sabe que vive en el agua hasta que tiene la mala suerte de ser atrapado por el pescador.

En el caso de la desrealización y de la despersonalización, la situación cambia. Quien se siente apartado del mundo –por ejemplo, por la desrealización a causa de un trauma– sentirá un fuerte anhelo, según Meyer, de la realidad disociada. En la historia, el sufrimiento y el trauma provocan una disociación de las catástrofes y de las tragedias; por esto las mentes más sutiles y sensibles se ven obligadas a ocupar una posición desde la cual pueda objetivarse el pasado; ello hace que surja el pasado en sí, es decir, en tanto objeto que demanda reflexión e, incluso, un esfuerzo supremo por llegar a la comprensión histórica. La implicación decepcionante (y schopenhaueriana) es que existe necesariamente una conexión entre la conciencia histórica (y la práctica histórica) y las peores catástrofes, mientras que la felicidad, el éxito y la perfección social –aunque no cabe duda de que forman parte de la vida social– no pertenecen *sui generis* a la esencia de la historia. Por eso podemos coincidir con la célebre comprobación de Montesquieu y de Hegel, que postula que los días felices de la humanidad constituyen *eo ipso* las páginas en blanco en el libro de la historia.

Las concepciones que distingue Kant en *El conflicto de las facultades* (1798) –por un lado, las "terroristas morales" o pesimistas, y, por el otro, las "eudemonistas" u optimistas–, por ende, no se dejan situar en el mismo ámbito: en la realidad, la primera antecede lógica y psicológicamente a la segunda. El pasado representa, en esencia, un pasado doloroso; los libros de historia que narran con entusiasmo los triunfos de los monarcas, soldados y héroes, nunca podrán ofrecernos dicha esencia. Por eso, las grandes hazañas de una nación, de una clase social o de una sociedad producen en menor grado que los traumas y el dolor una identidad y una coherencia históricamente definidas; lo anterior explica probablemente también por qué las víctimas

de la historia suelen encontrar un mejor aliado en la historia que los vencedores. Thierry, Michelet y los marxistas ciertamente tenían razón al sostener que el sufrimiento soportado por la *bourgeoisie*, *le peuple* y el proletariado industrial fue la condición *sine qua non* del papel prominente que éstos han desempeñado en la historia.

Quisiera elucidar esto recurriendo al surgimiento de la conciencia histórica moderna occidental en la Italia del siglo XVI y al modo en que dicho surgimiento se hizo visible por primera vez en las obras históricas de Maquiavelo y Guicciardini, sin lugar a duda los historiadores más importantes de su época. Su relación con el pasado quedó marcada por su experiencia de los acontecimientos que fueron decisivos para la historia italiana desde 1494, año en que en Italia se acabó el Renacimiento, esto es, el mundo de Lorenzo el Magnífico y el de la plena dedicación al conocimiento y a la perfección artística que solemos asociar con el Renacimiento italiano, la paz y el orden. En tal año, Ludovico el Moro, duque de Milán –que temía por su posición tras usurpar descaradamente los derechos legítimos de su primo Giovan Galeazzo– logró convencer a Carlos VIII, rey de Francia, de que invadiera Italia. El comentario amargo de Guicciardini acerca de este acontecimiento fatídico no tiene nada que envidiar a la descripción que hizo Hegel de la condena de Sócrates por el Estado ateniense:

> Como es común que suceda que las decisiones tomadas por temor parezcan desproporcionadas al peligro de los que temen, Ludovico no estaba seguro de tener el apoyo adecuado para garantizar su seguridad [...] Olvidó cuán peligroso puede ser utilizar remedios más fuertes que la naturaleza de la enfermedad sin que la constitución del paciente lo justifique. Como si embarcarse en riesgos más grandes fuera el único remedio contra los peligros presentes, decidió, a fin de garantizar con armas extranjeras su seguridad personal pues no podía confiar en que sus propias fuerzas o sus aliados italianos hiciesen hasta lo imposible por persuadir a Carlos VIII, rey de Francia, de atacar el reino de Nápoles, que éste reivindicó por los derechos añejos de los Angevins [...] El rey entró en Asti el día 9 de septiembre de 1494, trayendo consigo a Italia la simiente de un sinfín de catástrofes, acontecimientos terribles y cambios en casi todo lo imaginable. Su invasión no sólo significó el origen de cambios en el gobierno, subversión en los reinos, devastación en el campo, matanzas en ciudades y asesinatos crueles, sino también nuevos hábitos y costumbres, nuevos y sangrientos métodos de guerra y enfermedades desconocidas hasta el momento; los instrumentos de la paz y la armonía en Italia quedaron tan desorientados que desde aquel entonces no han podido ser reconstituidos, lo cual permitió que naciones extranjeras y ejércitos bárbaros pudieran devastar y pisotearla de una manera terrible.[50]

[50] Citado en P. Gay y V. G. Weber (eds.), *Historians at work*, 4 tomos, Nueva York/Evanston/San Francisco, 1972-1975, t. II, pp. 50 y 61.

Tanto Maquiavelo como Guicciardini contemplaron la devastación de su país; tuvieron conciencia de la impotencia de Italia frente a potencias tales como Francia y España, o frente al emperador alemán Carlos V, pero, ante todo, se dieron cuenta de que los horrores que invadieron su país no sólo fueron producto de un capricho del destino o de la diosa Fortuna –por formularlo de un modo que ellos pudieron haber empleado– sino de una acción política irresponsable y con poca visión de futuro. Cayeron en la cuenta, asimismo, de que con esto Italia se metió en un mundo nuevo, en que las potencias extranjeras y bárbaras del otro lado de los Alpes, tales como Francia y Austria, se adueñaron del destino de Europa, un mundo en que Italia y su grandeza de las épocas de Lorenzo el Magnífico quedarían reducidas a un fantasma. Tomaron conciencia de que entraran en una nueva fase de la historia, en la que el esplendor juvenil del Renacimiento florentino sólo sería un recuerdo y, sobre todo, de que la causa de esta cruel transformación alteraría su identidad. Se dieron cuenta de esta situación más que cualquier otra persona, incluso más que los monarcas que encarnaban a las nuevas potencias políticas y el nuevo régimen político, debido a que tenían conciencia de todo esto con la misma intensidad con que las víctimas del curso de la historia sufren su destino. Las víctimas suelen adquirir una comprensión de una profundidad tal que los vencedores nunca tendrán. La historia escogió a estos dos historiadores para hacer evidentes los poderes espeluznantes, y su suerte personal simboliza el curso de la historia universal; sintieron todo el dramatismo con una intensidad casi existencial.

Esto resulta aplicable sobre todo al caso de Guicciardini, quien en su función de consejero principal del papa Clemente VII recomendó a este poco decidido integrante de la familia de los Médici, arriesgar un conflicto con Carlos V; su consejo hizo posible entonces el que en 1527 se saqueara y se destrozara Roma, la ciudad que amaba más que a su propia vida. Este orgulloso y arrogante patricio florentino, que tanto confiaba en su sabiduría política perfecta, temido y respetado en todo su entorno, debió reconocer que había causado a Italia un daño no menos grave que el que Ludovico causara una generación antes. Esto le llenó de un dolor insoportable y una profunda conciencia del carácter trágico de la historia.

De ahí la estrecha conexión que existe entre el surgimiento de la conciencia histórica y la dimensión de las consecuencias no intencionadas de la acción intencionada. Nada de malo había en las intenciones de Ludovico y de Guicciardini; ambos hicieron lo que, dadas las circunstancias, les pareció lo más sabio y sensato; aun así, sus actos llevaron a la destrucción de todo lo que consideraban esencial. Esto representa precisamente el núcleo de la conciencia histórica moderna, de cómo nos relacionamos con el pasado y de por qué

queremos saber algo de él; dicha conciencia surge cuando se experimenta la discrepancia que existe entre la perspectiva del pasado y la del presente, sólo pudiendo ser dicho pasado un adecuado y legítimo objeto de investigación histórica si difiere significativamente del presente: para aquellos que piensan que esta diferencia sea una ilusión, la historiografía es algo parecido a buscar la verdad en un sueño. Y es que consiste en el acto de reconocer la discrepancia entre nuestras intenciones (la perspectiva desde el pasado) y las consecuencias no intencionadas (sólo visibles desde la perspectiva del presente) que han separado de forma tan excepcionalmente dolorosa el pasado y el presente. Refleja el sentimiento de profunda desesperación que se produce cuando a pesar de haber tenido las mejores intenciones se ha hecho algo terrible y absolutamente irreversible. En tales momentos nos encontramos cara a cara con el poder de la historia.

Este reconocimiento no implica, sin embargo, que se haya detectado algo que ha estado siempre ahí, sino que se trata más bien de una actitud nueva para con el mundo, resultado de un proceso de desrealización, que se detallará a continuación: un acontecimiento traumático (ocurrido en el pasado) se disoció de nuestra experiencia del mundo y se convirtió subsecuentemente en un objeto tormentoso para ser comprendido en términos históricos; tormentoso, porque no seremos capaces jamás de restablecer el contacto con el pasado. El deseo de saber nunca podrá satisfacer el deseo de ser. Visto de esta manera, el pasado es un producto de la mente, a fin de cuentas no basado en una realidad objetiva.

En resumidas cuentas, la manera en que Guicciardini experimentó el pasado fue traumática en el verdadero sentido de la palabra, porque el dolor causado por la pérdida resultó demasiado grande para ser superado, y produjo una disociación del pasado; sólo entonces fue posible que el pasado en sí se convirtiera en un objeto potencial de investigación. Al mismo tiempo, se comenzó a definir la naturaleza del pasado en términos de la discrepancia existente entre las intenciones y las consecuencias. El abismo que separa el presente del pasado resultó tan infranqueable como el que se registra entre el deseo de saber y el de ser, aunque el esfuerzo por salvarlo sería tan permanente como la propia historiografía. A partir de ese momento, el sufrimiento colectivo se hace presente en la civilización occidental en calidad de dolor permanente; no obstante, éste no se puede superar, por lo que el sufrimiento se vuelve abstracto de una manera extraña y antinatural, convirtiéndose en algo que puede explicarse de manera histórica, mas no es posible expresarlo principamente o, al menos, no por completo, en la experiencia del sufrimiento o por medio de ella. A continuación, el pensamiento –la reflexión histórica– pasó a situarse entre el sufrimiento y la experiencia de éste. Esto es algo similar a lo planteado

por Hegel y Freud acerca de la distinción entre el ser humano y el animal, a saber: que al tratarse del primero el pensamiento se interpone entre el deseo y la satisfacción de éste, en tanto que el segundo no tiene ojos más que para satisfacer de inmediato su deseo. Desde entonces, el sufrimiento colectivo se ha vuelto parte de la cultura, algo que puede expresarse en el lenguaje de la cultura y sobre lo que puede debatirse y escribirse sin fin. Y en este espacio "vacío" que hay entre el sufrimiento y el lenguaje que se emplea para hablar y escribir sobre él, ha ido surgiendo de manera paulatina y a tientas un nuevo tipo de discurso –la historiografía– que tiene como propósito vincular de nuevo y lo mejor posible con el sufrimiento lo que se dice y se escribe acerca de él. La historiografía y la conciencia histórica actúan de mediadores entre, por una parte, el trauma y el sufrimiento, y, por otra, la objetivación característica de la civilización occidental. El lenguaje del historiador nace en este "espacio lógico" que se creó entre la experiencia traumática y el lenguaje que todavía no despliega la "pantalla de la representación", pero que a continuación se hace a un lado con un gesto de autoconocimiento, pues sabe que no está a la altura de su cometido. El lenguaje histórico es el profiláctico eternamente deficiente para combatir la discrepancia sublime que existe entre el deseo de ser y el de saber. En esencia consiste en una descripción de las experiencias de ruptura con "todos los mundos perdidos" a lo largo del tiempo y de las tragedias terribles que fueron el motivo de estas experiencias sublimes. Proust resumió este mecanismo de una manera brillante:

> Las ideas son sucedáneas del dolor; el momento en que éste se transforma en ideas, se pierde parte de la acción nociva que ejerce sobre nuestro corazón y, en primera instancia, la transformación en sí genera repentinamente una sensación de alegría. Sin embargo, sólo son sucedáneas en el orden del tiempo, pues parece que la Idea es previa, y el dolor es sólo el modo en que ciertas Ideas se nos manifiestan, aunque existen varias familias en la categoría de las Ideas, y algunas suscitan alegría desde el principio.[51]

"Las ideas" (el lenguaje) siguen al dolor, y es un alivio cuando se logra transformar el dolor en ideas, porque de esta manera el dolor pierde buena parte de su veneno.

Tal vez deberíamos retroceder un paso más y preguntarnos cómo podría explicarse la receptividad a las consecuencias no intencionadas de sus actos que mostró tener Guicciardini, pues dicha receptividad representa ciertamente una novedad. ¿Por qué la conciencia del daño que ocasionó a su país le provocó una mortificación insoportable y traumatizante, en tanto

[51] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, ed. de P. Clarac y A. Ferré, París, 1954, t. III (*Le temps retrouvé*), p. 906.

que, por ejemplo, menos de un siglo antes Felipe el Bueno de Borgoña quedó indiferente ante la devastación de Francia, originada a consecuencia de su alianza egoísta con Inglaterra? Shakespeare se expresa con mucha elocuencia sobre esta indiferencia en las palabras incriminatorias que puso en boca de la pucela de Orleans [Juana de Arco], cuando se dirige a Felipe de la siguiente forma:[52]

> ¡Echa la vista sobre tu país; echa los ojos sobre la fértil Francia
> y mira sus ciudades y poblados barridos
> por los estragos devastadores del cruel enemigo!
> ¡Mira cómo la madre mira a su pobre hijo
> Cuando la muerte cierra sus ojos extintos!
> ¡Mira, mira la enfermedad bajo la cual expira Francia;
> ¡Mira sus heridas, estas heridas contra natura
> Que tú mismo has causado en su seno!

Si bien soy consciente de que al plantear esta interrogante me muevo del terreno de las argumentaciones sólidas al de la especulación, me atrevo a lanzar la siguiente tesis: quizá la explicación sea que para Felipe el Bueno la realidad sociopolítica seguía el orden marcado por obra y voluntad de Dios tal como había sido siempre, independientemente de la naturaleza de sus actos. Suponiendo que comprendía esta diferenciación entre la superficie y la profundidad, desde su punto de vista ésos sólo afectaron la superficie de la realidad sociopolítica, y consideraba imposible que penetraran hasta la profunda esencia que encerraba la voluntad de Dios. Como el hombre de la Edad Media que era, no tenía un punto de vista moderno acerca de la política, que pudiera posibilitar la creación de un mundo nuevo y diferente. Esto no significa, por supuesto, que un hombre de la Edad Media –como Felipe– fuera necesariamente un hombre inmoral que no se hacía responsable de todos sus actos, pero el dato crucial es que Felipe sólo comprendía su responsabilidad en relación con la voluntad de Dios.[53]

[52] W. Shakespeare, *King Henry VI*, first part, act III, scene III. (Tr. de Luis Astrana Marín, en W. Shakespeare, *Enrique VI*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, p. 55).

[53] *Cfr.* asimismo con la afirmación de Vanderjagt: "[...] Ni Felipe el Bueno ni Carlos el Temerario podían imaginarse un estado radicalmente secular tal como lo concebía Maquiavelo. Para ellos, el Estado de Borgoña estaba tan intrínsecamente comprometido con su persona, que declarar que el Estado fuera secular se equiparaba a declarar la pérdida de su propio bienestar espiritual en el más allá". En A. J. Vanderjagt, "Practicing Nobility in Fifteenth-Century Burgundy Courtly Culture: Ideology and Politics", en D. R. Knechtges y E. Vance (eds.), *Rhetoric and the discourses of power in court cultura. China, Europe and Japan*, Seattle/Londres, 2005, pp. 331-332.

Y en el caso de una persona "moderna" como lo era Guicciardini, esto sucedió de manera completamente opuesta: él sentía que su responsabilidad para con el mundo (o para con el destino de Italia) estaba en primer lugar, antes que para con Dios o que su salvación. Al percibirlo de este modo, el historiador italiano dejó atrás la concepción medieval de la relación existente entre el ser humano y el mundo, y pasó a formar parte del mundo social que habitamos hasta la fecha. Por lo anterior, el Renacimiento delimita nuestra identidad moderna de la de la Edad Media, resonando la pérdida de dicha identidad medieval en los mecanismos que estamos analizando en este capítulo. Stephen Greenblatt (quien en ocasiones se acerca mucho a la concepción de la experiencia planteada en este libro) lo formuló de la siguiente forma:

> Intuimos asimismo que ahora estamos situados al final del movimiento cultural que comenzó en el Renacimiento, y que los lugares donde nuestro mundo social y psicológico parece resquebrajarse son las uniones estructurales que se hicieron visibles al inicio de su construcción. En medio de las angustias y de las contradicciones que conlleva el inminente colapso de esta fase de nuestra civilización, respondemos a éstas con la curiosidad y emoción apasionadas que acompañaron su surgimiento. Experimentar la cultura del Renacimiento equivale a sentir lo que significó formar nuestra propia identidad, y nos sentimos al mismo tiempo más arraigados y más distanciados por esta experiencia.[54]

Asimismo cabe formular lo anterior en términos de la célebre contradicción entre las culturas de la vergüenza y las de la culpa, descritas por Ruth Benedict. Podría decirse que Felipe el Bueno sólo fuera capaz de sentir vergüenza en caso de que a su parecer hubiese fallado de una u otra manera, aunque aun si ése fuera el caso, no hubiera interpretado sus errores como violaciones al orden existente. Desde su punto de vista, su responsabilidad no iba más allá de su persona y de la salvación de su alma. Precisamente por formar parte de la realidad, por estar sumergido completamente en ella, y porque *God's eye point of view* [el punto de observación ideal] no era accesible para él, no podía esperarse que se sintiera responsable de sus actos para con "el mundo". En síntesis, sentirse culpable o responsable para con el mundo hubiese sido una blasfemia tan insolente y descabellada como la presunción de una hormiga que sostuviera ser la causa de la decadencia de toda una civilización. Tampoco se sentía "culpable" por lo que hizo, pues el sentimiento de culpa tiene que ver con algo que pensamos que le debemos al mundo, en tanto que la vergüenza

[54] S. Greenblatt, *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/Londres, 1980, pp. 174-175.

es un sentimiento personal. En el lapso que transcurrió entre Felipe el Bueno y Guicciardini, el ser humano empezó a colocarse fuera del mundo y frente a él, pues mientras que Felipe el Bueno todavía mantenía una relación osmótica con el mundo que le rodeaba –situación de la que nunca se liberaría– el individuo que se situó (del mismo modo que Guicciardini) frente al mundo podría sucumbir a los encantos de la idea de que desde esta posición abstracta podía intervenir en la realidad, algo que antes sólo se reservaba a Dios.

La paradoja es que lo anterior representó un repliegue de la realidad y no una inmersión en ella, por lo que el ser humano moderno posterior al Renacimiento sustituyó la vergüenza y la modestia por la culpa y la arrogancia, y transformó la vieja fijación en la salvación de su alma en un sentido de responsabilidad para con el mundo histórico. No me hubiera atrevido a plantear una tesis tan arriesgada sin saber que existen fundamentos adicionales para respaldarla, a saber, en la relación que mantenemos con la realidad natural y en el origen de las ciencias, que data de más o menos el mismo periodo. Desde este punto de vista sería difícil no impresionarnos con lo que tienen en común las revoluciones histórica y la científica. Tal como vimos anteriormente, la científica fue posible gracias a la creación del yo cientificista y trascendental, cuyas características filosóficas han investigado Descartes, Kant e innumerables otros tan concienzudamente hasta el día de hoy. Al igual que la conciencia histórica, este yo trascendental fue el producto y el resultado de una *anachôrêsis*, de un repliegue del mundo a un santuario cognoscitivo interior que juzga soberanamente sobre la confiabilidad de los datos transmitidos en la experiencia.[55] El lema de Descartes que reza *bene vixit, bene qui latuit* (ha vivido bien el que ha sabido esconderse bien) resulta revelador: la verdad científica no será dada al ser humano, mientras éste siga sumergiéndose en las inconstancias de la vida cotidiana. La ciencia demanda distancia, no la inmersión o la participación; en resumidas cuentas, aquello que los humanistas denominaban con desprecio *vivere domestice ac privatim* [vivir en casa y en privado]. Lograr dominar tanto al mundo histórico como al físico representa, por ello, el milagro de "recular para saltar mejor"; sólo tras salirse de las realidades histórica y física y ocupar un punto arquimédico fuera de la realidad y tras adoptar esta estrategia paradójica, la mente occidental consiguió dominar las realidades histórica y natural como no lo había hecho antes. Precisamente por eso, lo que hemos ido considerando "historia" y "ciencia" ha sido posible en el Occidente. Viéndolo de esta manera, cabe decir que Guicciardini se anticipó al mundo que surgiría un siglo más tar-

[55] Utilizo el término *anachôrêsis* a propósito de las raíces posiblemente religiosas de la ciencia y de la práctica histórica modernas.

de debido a la revolución científica y a la reflexión que los filósofos hicieron sobre ella. Desde esta perspectiva, la revolución histórica es un siglo más vieja que la científica, y no dos siglos más joven, como suele afirmarse.

El último comentario acerca de este descubrimiento de la conciencia histórica moderna occidental, pues no hemos de equivocarnos con respecto a su naturaleza. No constituyó un acontecimiento que marcara un hito en la historia de Occidente y que fuera imposible pasar por alto; no fue algo parecido a una guerra, una revolución, el surgimiento de una nueva religión o el descubrimiento de un arma nueva y efectiva. La realidad histórica en sí no se vio afectada en absoluto por dicho descubrimiento; sólo se trató de un cambio en el modo en que el ser humano occidental miraba la realidad histórica; consistió en un cambio de perspectiva en el que todo lo que estaba dentro de dicha perspectiva podía permanecer igual. Sin embargo, este tipo de cambios pequeños e insignificantes pueden resultar irreversibles y decisivos –al menos en parte– para el destino de la humanidad. Se comportan como una mutación: en algún lugar de la conexión genética de un animal de determinada especie puede ocurrir un cambio a escala microscópica, que posibilita que se produzcan una fase completamente nueva en la historia de la evolución y una nueva relación entre las víctimas y los vencedores en este mundo. Así sucedió al tratarse del surgimiento de la conciencia histórica occidental. Para autores tales como Maquiavelo y Guicciardini el destino de Italia en 1494 fue una pérdida irreversible, irreparable y traumática que suscitó en ellos sentimientos de culpabilidad profunda y de la autorrecriminación más cruel. Así y todo, este acontecimiento microscópicamente pequeño, esta "mutación", ha transformado de manera drástica el aspecto de la sociedad occidental y, conforme a la lógica de todas las mutaciones, unos siglos después también el del mundo no occidental.

El mito y lo sublime histórico

Queda la última dimensión de la conciencia histórica desarrollada por el occidente que merece nuestra atención. Quisiera recordar la fascinación que sentían Goethe, Burckhardt y Nietzsche por lo inalterable, por aquello que trasciende todo cambio histórico o, incluso, lo antecede; dicha fascinación sólo era posible una vez que todo lo que podía historizarse se hubo historizado. Hizo su aparición en escena una naturaleza ahistórica que se movía, como si dijésemos, en dirección opuesta de la historia sin dejar de presuponerla. Esto es lo que solemos asociar con el mito, con el pasado mítico que antecede a las tormentas inclementes del cambio histórico, cuando todo todavía correspondía a la naturaleza tal como Dios la creó y el ser humano coincidía con

la esencia atemporal del mundo. No obstante, hace falta un relato histórico para contar esto; es en este sentido que el mito representa un movimiento que va en dirección contraria al de la historia, y tiene que ser por tanto el último hito en el trayecto que recorrimos en este libro sobre la experiencia histórica; al igual que la experiencia histórica sublime, el mito vive en la tierra de nadie que está situada entre lo histórico y lo ahistórico.

Victor Turner ofrece la siguiente definición del mito: "Los mitos se refieren a los orígenes, pero derivan de las transiciones".[56] Si bien el mito se caracteriza por transgredir una frontera importante –tal como sucede en todas las transiciones–, la transgresión de esta frontera se hace más dramática al representarla en una disociación entre el tiempo prehistórico y el histórico. El movimiento de una fase a otra, por tanto, se dramatiza en el mito y queda plasmado en un relato acerca del nacimiento del tiempo en sí. Y con esta dramatización, todo lo que se asocia con la fase que antecedió a la transición se remueve del tiempo histórico y queda integrado a una naturaleza pre o antihistórica. Los ejemplos brindados por Turner son ilustrativos:

> Los mitos relatan cómo una situación pasó a ser otra, cómo se pobló un mundo despoblado, cómo se transformó el caos en cosmos, cómo los inmortales se hicieron mortales, cómo aparecieron las estaciones en un clima que carecía de ellas, cómo la unidad primigenia de la humanidad se escindió en una pluralidad de tribus o naciones, cómo seres andróginos se convirtieron en hombres y mujeres, etcétera. Los mitos son fenómenos liminales: suelen relatarse en un tiempo o en un lugar que está entre una cosa y otra.[57]

Sus ejemplos dejan claro que el mito delimita un mundo prehistórico que se caracteriza por su estabilidad eterna y cuasi natural del mundo del cambio histórico en el que vivimos. En tanto fenómenos liminales, los mitos se concentran en la frontera que delimita el tiempo de lo que precedió al tiempo histórico. Los mitos son, además, relatos de pérdida, ya que nos cuentan de un pasado cuasi paradisiaco del que nos privaron cuando nació el tiempo. La magnitud de esta pérdida difícilmente puede sobreestimarse: de un mundo de perfección y estabilidad hemos llegado al mundo de la historia, de la imperfección y de la decadencia ineluctable, de la mortalidad, de la muerte y de la inutilidad de toda aspiración humana. Todo lo que hizo que la vida valiera la pena, nos fue arrebatado. En una escala colectiva, para una civilización esto

[56] V. W. Turner, "Myth and Symbol", en D. L. Sills (ed.), *International encyclopedia of the social sciences*, Nueva York/Londres, 1968, t. 10, p. 576. (Tr. en *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Madrid, Aguilar, 1975, vol. VII, p. 150).

[57] Turner, *Enciclopedia internacional*, p. 150.

representa lo que el trauma del nacimiento significa para un individuo: de verdad se nos expulsó del regazo de la naturaleza y fuimos arrojados al mundo frío y hostil del tiempo histórico. De "nuestro" lado de la línea divisoria nos es imposible recordar, por definición, la prehistoria mítica: necesitamos el extraño e incomprensible (y es que ¿quién se atrevería a decir que comprende realmente el mito?) relato del mito para que nos ilustre en ese sentido. Con excepción de dicho relato, no existe nada en absoluto en nuestro destino actual, ningún hecho de nuestro estado de hoy, que nos recuerde este pasado mítico. El mito es como un relato histórico cuyas fuentes han desaparecido debido al destino. El pasado mítico no dejó huellas en nuestra realidad actual, es un pasado del que todo se ha "olvidado" y que quedó "disociado" de nuestro mundo histórico actual, por decirlo de algún modo.

La tormenta de la historización y de la narratividad ruge más fuerte en una civilización cuando pasa de la fase mítica al tiempo histórico, o cuando los trozos a los cuales el mito pueda adherirse se escinden del presente. Benjamin lo describe con las siguientes palabras: "El ángel de la historia debe tener este aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que arroja sobre sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas".[58] Sobre esta transición puede contarse una historia mítica y narrativa que, ante todo, consiste en el relato sobre el origen del tiempo en sí; viéndolo de esta forma, el mito resulta ser la condición de posibilidad de toda historia y toda narratividad histórica. En suma, el mito nos confronta con un pasado que está disociado por completo del presente, nos informa acerca de nuestra identidad más original o paradisiaca, una que no recordamos de manera histórica, pero que, pese a ello, debe ser vinculada a las tormentas más violentas de la historización y de la narratividad, que existen en la historia de una civilización.

Lo mismo ocurre en el caso de lo sublime histórico, que se ilustró con la descripción hecha por Hegel de la condena de Sócrates. Lo sublime histórico representa también un fenómeno fronterizo que delimita la fase de la mente subjetiva de la de la mente objetiva, y nuestro paso por este umbral liminal va aparejado de una verdadera tormenta de historización y de narratividad. Por un instante, la historia forma una realidad casi tangible: sentimos cómo ésta se aleja suavemente de nosotros para siempre, una vez que se da cuenta de que, en adelante, pertenecerá a un mundo distinto y posterior. Una parte

[58] Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 23.

que anteriormente nos pertenecía, ahora se convierte en una forma hueca, sin vida. Lo que ocurre a continuación recuerda el efecto de una fuerte corriente de aire que sopla en la boca de una botella vacía: la corriente aspira todo el aire de la botella y crea un vacío. De un modo comparable, la historización es capaz de destruir por completo la identidad de un periodo anterior y de reemplazarla por una nueva como resultado de una experiencia histórica sublime. Dicha destrucción puede ser tan radical que no quede nada en absoluto que recordar para el periodo siguiente: la identidad anterior quedó completamente disociada de la actual y se ha convertido en un mito, o, mejor dicho, surgió una identidad nueva como consecuencia de la muerte de la anterior. En el lugar dejado por la identidad anterior se genera un vacío, un hueco histórico, por decir así; sólo esta tormenta de historización nos recuerda que en algún momento hubo una especie de identidad original. El "deseo de conocimiento" suplió al "deseo de ser".

Por tanto, una historización extrema coincide, paradójicamente, con un acontecimiento cuya historicidad ha sido sublimada por completo y es llevada de regreso a la dimensión de lo natural y lo ahistórico.[59] Desde esta perspectiva resulta muy apropiado que Hegel situara lo sublime histórico en la transición que va de la fase de la mente objetiva a la de la mente subjetiva, pues en la primera la humanidad aún se hallaba en un estado cuasi natural, en el que la autorreflexión y todo lo que es histórico estaban aún cubiertos por las brumas del futuro. No resulta menos revelador que el corazón del mito –más allá del origen que, como plantea Turner, constituye en realidad un momento de transición– refiera siempre a un estado cuasi natural, paradisiaco y prehistórico.

Esto precisamente puede explicar por qué el mito y lo sublime histórico están omnipresentes en nuestra experiencia del pasado. Nos topamos con el mito en las especulaciones cosmológicas de la antigüedad, a las que tal vez miremos con una sonrisa condescendiente, ¡pero el mito no está menos

[59] Al igual que comprobó Nietzsche: "El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, de coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer, ¿a qué apunta todo esto sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del regazo materno mítico? Pregúntese si la febril y tan desazonante agitación de esta cultura es otra cosa que el ávido alargar la mano y andar buscando alimentos propios del hambriento; ¿quién podría dar todavía algo a tal cultura, que no puede saciarse con todo aquello que engulle, y a cuyo contacto el alimento más vigoroso, más saludable, suele transformarse en 'historia y crítica'?". Véase F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus,* en *Werke in zwei Bänden,* ed. de K. Schlechta, Múnich, 1967, t. I, p. 103. (Tr. de Andrés Sánchez Pascual, *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, Alianza Editorial Madrid, 1973, p. 180).

presente en la mente del ser humano occidental y moderno! En la historia de Occidente podemos observar varios momentos en los que ésta desconoció de manera radical su pasado al hacer un movimiento que muestra todos las características de lo sublime histórico hegeliano. Recuérdese la muerte de Dios, la Revolución francesa y, sobre todo, aquella revolución descomunal causada por la transición de una sociedad agraria y feudal a un mundo moderno e industrial. Pocos acontecimientos de la historia occidental han sido debatidos con tal asiduidad por los historiadores y por los filósofos (y han dejado una huella tan enorme en novelas y poesía), y provocado tal avalancha de literatura. Todo este tipo de acontecimientos suscitaba cada vez una tormenta de historización que arrasaba con todo lo que podía historizarse; en el vacío histórico creado de esta forma surgió un pasado mítico, paradisiaco y cuasi natural, que se deja idealizar, que echamos de menos con nostalgia y que nos permite soñar, a fin de olvidarnos por un tiempo del mundo feo y antinatural de la modernidad. Es un pasado ahistórico situado fuera del tiempo o que lo antecede; en este sentido, es un pasado del que el melancólico –según Freud– nunca se sabe desligar porque ya no forma parte de su historia, sino de su naturaleza.[60] Así, la historia es capaz de crear la naturaleza (y el mito). Este anhelo nostálgico de un pasado idílico se expresa de modo paradigmático en la *Sehnsucht* que Burckhardt sintió toda su vida por el "bello y lánguido Sur, muerto para la historia y que yace como un silencioso y hermoso monumento sepulcral que con su antiguo escalofrío puede refrescarme a mí que estoy cansado de la modernidad";[61] fue éste el mito de Burckhardt.

De lo que precede cabe deducir que el mito y lo sublime histórico no sólo deben vincularse con un pasado lejano, ya que nos acompañan como una sombra eterna en nuestro camino rumbo a la modernidad. Cada vez que una civilización entra en una fase verdaderamente nueva de su historia, surge un sublime mítico nuevo que representa el corazón frío y fosilizado de dicha civilización, que será transmitido siempre a los que vivirán después. Como la historia del mundo occidental ha vivido más comienzos revolucionarios que cualquier otra, puede suponerse que la civilización occidental no es superada por otras en lo que respecta a la producción de mitos. No le hagamos caso, por tanto, al contramito tranquilizador que sostiene que la historiografía finalmente ha logrado deshacerse del mito; al contrario, mientras

[60] En su ensayo "Duelo y melancolía", Freud distingue dos formas de asimilar la pérdida: por una parte, por medio del duelo, con lo que se le supera, y por otra, colocando la pérdida fuera del tiempo, de modo que se vincule con nuestra naturaleza.

[61] Citado en J. Wenzel, *Jakob Burckhardt in der Krise seiner Zeit*, Berlín, 1967, p. 75.

más historia tengamos, mientras más acertada, más "objetiva" y científica sea, más mitos poseemos. El mito es el *alter ego* de la historia, que la acompañará siempre, adonde vaya. Paradójicamente, el mito representa incluso la mejor norma para medir el éxito de la historia.

EL FRÍO CORAZÓN DE LA CIVILIZACIÓN

A los filósofos de la historia siempre les ha interesado mucho inquirir el modo en que se obtiene el conocimiento histórico, aunque han mostrado poco interés por la cuestión de cómo liberarnos del pasado, cómo olvidarlo o cómo disociar de nosotros una identidad cultural e histórica anterior. Esta negligencia resulta comprensible en la medida en que determinados aspectos del pasado pierden simplemente su relevancia; los pormenores de una batalla poco conocida entre los franceses y los ingleses durante la guerra de sucesión austriaca pueden quedar guardados en los archivos militares de ambos países involucrados.

El caso es que, en ocasiones, las civilizaciones se suicidan y asesinan a su identidad anterior dado que un mundo nuevo demanda este acto autodestructivo. Tendemos a cerrar los ojos ante un suicidio de esa índole, porque suponemos de manera ingenua que no es posible que algo nuevo nazca de ello y que el suicidio de una civilización significa la muerte, al igual que para nosotros, los individuos mortales. La capacidad de sobrevivir al suicidio –sí, de resucitar como un Fénix de las cenizas de la autoincineración– constituye una de las diferencias más sobresalientes que se registran entre la vida humana y la de una civilización. Es posible que nuestra civilización occidental sea más "suicida" que cualquier otra; esto podría esclarecer en buena parte el papel único que desempeña en el escenario de la historia humana. No obstante, dicha capacidad de sobrevivencia de una civilización no debiera minimizar lo que ello representa para ella. Lo trágico de los episodios de esa índole en la historia de una civilización –y en la de algunos individuos, sobre todo en la de los mejores y más responsables entre ellos –los Sócrates, por así decir– se compara con la experiencia individual de una pérdida traumática. Una civilización se ve forzada a desprenderse de un yo anterior y a convertirse en lo que ya no es. Tales episodios de la historia de una civilización van aparejados de un proceso de disociación: una identidad anterior es abandonada sin reserva alguna –aunque sea con inmenso dolor– y se transforma en el frío corazón de una nueva identidad. En la vida posterior de una civilización, dichas identidades abandonadas siguen presentes en calidad de ausencia, de la misma manera que una cicatriz representa el único recuerdo visible de un miembro amputado. En la historia de una civilización, un pasado disociado

suele manifestarse en lo que una civilización tiende a volver mito, es decir, en lo que ella asocia con un mundo idílico, prehistórico y natural. Los mitos forman aquellas partes de nuestro pasado colectivo que no podemos o no queremos historizar: un pasado mítico es sacado del curso de la historia y vuelto inmune a la interpretación histórica. Por eso el mito es, precisamente, el que provocará los intentos más vigorosos por la historización y la narrativización. En el ojo de los huracanes de la historiografía occidental encontraremos, sin falta, un mito prehistórico.

Toda civilización –y la nuestra probablemente más que cualquier otra– arrastra cierto número de pasados mitológicos que no es capaz de historizar, pero que no por ello resultan menos determinantes para su identidad (aunque sea de una forma peculiarmente negativa) que un pasado exitosamente historizado. Con tenacidad, una civilización sigue intentando historizar los mitos; no obstante, sin excepción, termina por ser una historización de la manera en que dicha civilización trata los mitos, en lugar de una historización del mito en sí. La historiografía funciona, en tal caso, como un sustituto de la propia historia (y lo curioso es que puede afirmarse lo mismo de la práctica histórica en condiciones menos extremas y más "normales"). Por más que nos esforcemos por hablar acerca del frío corazón de nuestra civilización y por intentar incluirlo de alguna manera en nuestra historia colectiva, nos topamos cada vez con lo que historiadores anteriores ya escribieron al respecto y nunca penetraremos en el frío corazón de nuestra civilización en sí. El conocimiento nunca podrá sustituir al ser. El frío corazón de nuestra civilización está fuera de nuestro alcance (y del alcance del historiador) para siempre, pues los pasados mitológicos *sui generis* no pueden ser historizados dado que son pasados disociados; fuera del alcance de, incluso, el intento más tenaz y desesperado por historizarlo. Se encuentran en una dimensión fuera del tiempo histórico de una civilización. Poseen una dignidad suprema: constituyen lo sublime histórico de una civilización.

EPÍLOGO

NOSTALGIA Y EXPERIENCIA HISTÓRICA

Sin embargo, un sentimiento que descolló poderosamente en mí y pudo manifestarse de modo bastante singular, era la sensación del pasado y el presente fundidos en una sola pieza; intuición que introducía en el presente algo de espectral.

J.W. von Goethe, *Sämtliche Werke*, Stuttgart/Berlín s.a., tomo XIV ("Dichtung und Wahrheit"), parte 3, p. 213.*

INTRODUCCIÓN

En este libro, los dos temas siguientes han ocupado un lugar central: el primero de ellos es la experiencia en tanto categoría filosófica. He abogado por una rehabilitación del concepto de la experiencia. En la filosofía moderna occidental, que tiene una orientación predominantemente epistemológica, la experiencia ha quedado atrapada entre el sujeto cognoscente, el objeto conocido y los esquemas trascendentales que los relacionan. Gracias a la crítica hecha por Rorty se generó el espacio para dotar de sentido al concepto de la experiencia. Sin embargo, el propio Rorty no fue quien creó dicho espacio, y hemos comprobado cuáles fueron los factores que le impidieron encarar las consecuencias de su intervención revolucionaria en la filosofía occidental. La explicación de esto es, en parte, el hecho de que Rorty –a diferencia de lo que solía afirmar– nunca sintió afinidad por la historia, el historicismo y las humanidades. Resulta ilustrativo que se negara sistemáticamente a reconocer las diferencias existentes entre las ciencias exactas y las disciplinas históricas, lo

* (Tr. en J. W. Goethe, *De mi vida. Poesía y verdad*, México, Editorial Porrúa, 1983, p. 395).

que explica, a su vez, el que en la segunda mitad de su carrera como filósofo cambiara sin mayor problemas a la filosofía del lenguaje de Donald Davidson, en la que todo gira en torno de la concepción completamente ahistórica, propia de la relación entre el lenguaje y la realidad.

El segundo tema refiere al papel que desempeña el concepto de la experiencia en la historia. El *quid* de mi razonamiento es que, si bien es cierto que hemos de conceder todo el espacio a la verdad histórica y a la representación histórica –hasta aquí estamos todos de acuerdo–, debemos ser más receptivos al papel desempeñado por la experiencia histórica. En la relación que mantenemos con el pasado existe una dimensión que alteramos y que privamos de su significado al permitir que quede atrapada en el esquematismo epistemológico del sujeto cognoscente y del objeto conocido. Es preciso que se le tome en serio, porque resulta sencillamente imposible señalar qué pertenece a la dimensión del sujeto y qué a la del objeto en nuestra relación con el pasado; o, dicho de otro modo, dónde termina el sujeto y dónde empieza el objeto y viceversa. En la vida cotidiana y en las ciencias exactas eso no suscita ningún problema, incluso si admitimos que nuestras categorías de pensamiento codeterminan nuestras concepciones del "objeto". Esto es totalmente distinto en la historia. Gadamer lo señaló reiteradamente: la historia radica "en nosotros" y nosotros radicamos "en la historia" y es aquí donde encontramos el hábitat de la experiencia, en especial el de la histórica, que es la dimensión situada entre el sujeto y el objeto.

Existen dos formas en las que podemos percatarnos de dicha dimensión: la primera consiste en la repentina e individual conciencia de lo ajeno de la historia, al mismo tiempo que esto se reconoce como algo propio, como algo que formó parte de nosotros siempre pero desapareció de nuestra experiencia del yo. Fueron Eichendorff, Burckhardt y Benjamin los que nos llamaron la atención sobre ello. En esta experiencia histórica, la desaparición momentánea del sujeto y del objeto ocasiona una inesperada confrontación con el pasado, caracterizada por ser "extática" dado que la posición familiar del sujeto se abandona momentáneamente: por un segundo se está "fuera de sí", pues de esta manera Huizinga se imaginó la experiencia histórica.

La segunda forma posee más bien el carácter de una experiencia colectiva, aunque esta variante necesita también individuos para poderse expresar. La experiencia histórica colectiva suele ser de ruptura, es decir, una en la que el presente se escinde del pasado. Una parte considerable de la experiencia temporal colectiva de nuestro yo se escinde, por decirlo de algún modo, del presente y queda situada fuera o enfrente de nosotros. Tal vez la noción benjaminiana del aura sea la mejor ilustración de esto, en especial por la manera en que dicha noción puede traducirse a la metáfora de la bola de nieve que

se parte en dos. Esta variante de la experiencia histórica forzosamente resulta traumática, puesto que buena parte de la identidad colectiva desaparece para siempre y la identidad nueva tiene que definirse primordialmente en términos de la pérdida del mundo anterior. Tenemos que convertirnos, en efecto, en "lo que hemos dejado de ser". Esta experiencia histórica colectiva de ruptura se elucidó en este libro recurriendo, por un lado, a Guicciardini y el modo en que experimentó la pérdida de la Italia de Lorenzo el Magnífico y, por el otro, a algo similar que aconteció tres siglos más tarde y que tuvo su origen en la coincidencia de las revoluciones francesa e industrial, y que marcó un hito: en ese momento entramos en el mundo histórico en el que vivimos hasta la fecha. En ambos casos, lo en extremo doloroso de la experiencia de ruptura y de pérdida –de lo traumático– radicó en la conciencia de su inevitabilidad y de la necesidad de aceptar esta nueva e inquietante realidad en la que se estaba condenado a vivir. De este modo Guicciardini y Tocqueville experimentaron la ruptura que tuvo lugar en su época, y Hegel pretendió dejarlo de manifiesto en su descripción del conflicto entre Sócrates y el Estado ateniense; es aquí donde la experiencia histórica adopta el tinte de lo sublime.

LA VELOCIDAD DEL TIEMPO

Quizá quepa acoger con reserva dicha tesis de que al tener lugar las revoluciones francesa e industrial entramos en la época en que hasta la fecha estamos viviendo, pues existe una idea generalizada de que hemos arribado a una época en la que muchas cosas van llegando a su fin: la ideología, la política, el arte, la filosofía e incluso la historia. Estos "fines de" se anuncian en casi cualquier terreno de nuestra existencia sociocultural. Sugieren que estamos viviendo en la "línea de fractura de dos siglos", por retomar la bella metáfora de Jan Romein. Y en efecto, ¿acaso no resulta aplicable a nuestros tiempos que nos estamos alejando del pasado a mayor velocidad que en cualquier otro momento de la historia? y ¿acaso la conciencia de este alejamiento no refleja precisamente el modo en que tal experiencia de ruptura tiene lugar? Ya sé, desde los días de Catón el Viejo casi todas las épocas han afirmado algo similar sobre sí mismas a causa del malestar que suscita el tiempo en que se vive; o como Kant ya decía: "Que el mundo va de mal en peor, es una queja tan antigua como la historia".* Y soy consciente también de que la distorsión óptica hace que veamos fantasmas.

Así y todo, hoy en día se registra menos continuidad que nunca entre el pasado y el presente. Con frecuencia se deduce de allí que el pasado ha

* Cita sin fuente en el orig., en alemán.

perdido más que nunca su relevancia y que su estudio se ha convertido en una actividad obsoleta. Esto es, bien mirado, un razonamiento muy extraño, pues sucede, más bien, lo contrario. La práctica histórica pierde sentido y utilidad conforme el tiempo transcurra más despacio y el presente se parezca más al pasado; dicha práctica no resulta muy útil en una sociedad estática, porque ésta no permite distinguir de modo alguno el presente del pasado. Sólo cuando el tiempo acelera su paso se vuelve importante describir cuáles dimensiones inesperadas se han alejado del pasado. No es de sorprenderse, por tanto, que la práctica histórica moderna surgiera en el transcurso del siglo XIX como una reacción a las ondas de choque provocadas por las Revoluciones francesa e industrial, y no en un periodo relativamente estático, como lo fue la Edad Media.

Si bien nadie afirmaría que los tiempos de Guicciardini y de Tocqueville eran estáticos, aun en ese episodio existía cierta continuidad entre presente y pasado que ya no se registra ahora. Lo que precede otorga aun mayor plausibilidad a la sospecha de que estamos viviendo en la "línea de fractura", y que el presente que se aleja del pasado a una velocidad sin precedentes provocará una experiencia histórica colectiva, aunque existen a la vez pocas señales en nuestro tiempo de una relación traumática y tormentosa con el pasado. El optimista libro de Fukuyama, que trata del "fin de la historia", es muy característico de nuestro tiempo, por más que el autor lamente que nuestros tiempos no brinden espacio a las personas con *thumos.** ¿Cómo debemos interpretar entonces la experiencia colectiva del acelerado distanciamiento del pasado?

Mientras la historia y la sociedad evolucionan de manera paulatina y la tradición y la continuidad siguen prevaleciendo, el cambio histórico es algo que permite su comprobación sólo después de haber ocurrido. Dicho cambio únicamente permite ser señalado *ex post facto,* y en primer lugar al tratarse de objetos esencialmente ajenos a nosotros, tales como, por ejemplo, el golpe de Estado de una nueva dinastía o la introducción de una nueva forma de gobierno; pese a ello, la vida cotidiana sigue a grandes rasgos su curso normal. Tales cambios son "externos" y "objetivos" y se experimentan como cambios en nuestro entorno y no como cambios en nosotros mismos. Cuando el ritmo del tiempo se acelera, percibimos que se acentúa más el contraste con nuestro yo anterior. La historia nos sucede a nosotros mismos; el proceso histórico es interiorizado, por así decir; en un momento de esta

* Los antiguos griegos creían que la naturaleza humana tenía incrustado algo llamado *thumos,* un coraje y una ferocidad en la defensa de su clan, su tribu, su ciudad o su Estado. N. de la tr.

índole la historia deja de ser un proceso que tiene lugar fuera de nosotros, y nos absorbe; formamos parte de ella.

Resulta ineluctable que en tal caso desarrollemos nuestros propios sentimientos acerca del curso de la historia y que nos acostumbremos a tener ese tipo de sentimientos. Podemos observar con cierto grado de objetividad un fenómeno natural incluso si éste –una inundación, una erupción volcánica– tiene consecuencias para nosotros, pero sería extraño si no tuviéramos nuestros sentimientos u opiniones respecto de las tendencias en las que participamos conscientemente.

Tal vez esto pueda explicar por qué experimentamos la vida "en la línea de fractura de dos siglos", de modo diferente que Guicciardini o Tocqueville. La noción de "un presente que se aleja del pasado cada vez a mayor velocidad" es, desde luego, una metáfora, pues nuestro tiempo, por supuesto, no es un cohete o una cometa que se aparta de la Tierra con creciente velocidad. Hace falta precisar un poco más dicha metáfora,[1] y para ello es importante determinar cómo nos relacionamos con este movimiento: ¿consiste en un movimiento que observamos desde afuera, como personas ajenas y objetivas, o en uno en que estamos incluidos? La respuesta es que, evidentemente, nunca es cuestión de una cosa o la otra y, por lo común, será una mezcla de ambas, si bien la dosificación de una y de otra puede variar. Recuérdense las catástrofes de la primera mitad del siglo XX, las revoluciones, las guerras, el holocausto y

[1] Cabe tener la misma duda en el caso de muchos de los escritos sobre la teoría de la historia de Koselleck, pues la metáfora mecanicista de la aceleración del tiempo a partir del siglo XVIII que tanto le gusta utilizar puede sugerir cosas erróneas. (*Cfr.* R. Koselleck, "Geschichte, Historie", en O. Brunner, W. Conze y R. Koselleck (eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart, 1975, t. I, cap. I ("Einleitung"), pp. 593-595, y cap. V ("Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs"), pp. 647-718. Recuérdese su tesis de que alrededor de 1800 se sustituyó la concepción del pasado en tanto una pluralidad de historias por el "colectivo singular" de la Historia (en singular). Uno intuye naturalmente que el estancamiento relativo de antes de 1800 se transformó en un movimiento que absorbía todo, lo que es una tesis que contiene muchos elementos verídicos. Sin embargo, ¿acaso la concepción de la historia como el movimiento de un sujeto histórico que lo abarca todo no supone ser la característica de las llamadas filosofías especulativas de la historia, tales como las de Fichte, Hegel y Marx? ¿Acaso el núcleo del historicismo *à la Ranke* –en el que la práctica histórica moderna tuvo su origen– no constituyó una crítica precisamente a este tipo de sistemas especulativos? ¿Acaso la práctica histórica historicista no mostró una tendencia en dirección de una fragmentación del pasado en una serie de historias nacionales por separado? Y esta fragmentación –esta pulverización, diría Romein– ¿acaso no fue estimulada por el desarrollo de todo tipo de subdisciplinas en la práctica histórica? En suma, ¿acaso esto no es exactamente lo contrario de lo que Koselleck planteaba, es decir, que alrededor de 1800 la unidad de una concepción histórica cristiana se fragmentó en un gran número de historias detalladas?

las limpiezas étnicas. No cabe duda de que las víctimas de dichas catástrofes han sufrido el curso de la historia en carne propia en el sentido más literal de la palabra, pero éstas tenían siempre rasgos de cierta "objetividad"; como si fueran inundaciones o erupciones volcánicas causadas por manos humanas. La obviedad de estas catástrofes resulta determinante: es difícil estar en guerra sin tener conciencia de ello. Tal obviedad fue consecuencia directa de la desigualdad del destino de las personas que entraron en contacto con ella: algunos sobrevivieron a la guerra y otros no, algunos fueron asesinados de la manera más espeluznante en los campos de concentración de Hitler, mientras que otros sólo se enteraron de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial vía la radio o el periódico. En esta desigualdad del destino se manifestó el curso de la historia, se hizo tangible y nadie pudo mantenerse al margen de dicha desigualdad.

Con todo, el movimiento de la historia puede manifestarse también de otra manera; en el caso de un destino que nos afecta a todos por igual, la presencia de la historia no es evidente. La relatividad del movimiento puede engañarnos. Permítaseme ilustrar lo anterior con el siguiente ejemplo: supongamos que una persona, al igual que todas las demás, conduce su coche a 100 kilómetros por hora en una carretera muy transitada de cuatro carriles: le parecerá que ella y las demás personas están paradas. Ni la carretera, que es siempre igual –los carriles de asfalto, las rayas y las barreras de seguridad–, puede destruir esta ilusión óptica. Sólo cuando volteamos a ver el paisaje a los lados nos percatamos de la velocidad con la que conducimos. Cabe suponer que algo similar suceda al tratarse de la historia; los decenios precedentes constituyen quizá un ejemplo claro. Pues ¿acaso no se ha puesto en marcha un cambio en nuestra posmoderna sociedad de la información, cuya velocidad se sustrae a la vista, porque les sucede a todos al mismo tiempo? "El cambio democrático", por llamarlo de algún modo, se parece a veces engañosamente al estar parado, en tanto que nos movemos, de hecho, por la historia a una velocidad que no tiene nada que envidiar a la de la historia durante, por ejemplo, la Revolución francesa.

El asunto es que experimentamos este cambio de otro modo, pues fuera de nosotros no tiene ningún parámetro objetivo con el que puede medirse el cambio histórico, y no ocasiona desigualdad de destino. Sólo podemos determinar la velocidad del cambio histórico –y en esto consiste el *quid* de mi razonamiento– tomándonos a nosotros mismos como punto de referencia, al recordar dónde estábamos antes. En la realidad histórica no existe un equivalente del paisaje al lado de la carretera que sirva de referencia para medir nuestra velocidad; *tempora mutantur et nos in illis* [los tiempos cambian, y nosotros cambiamos en ellos]. El mejor punto de referencia –y

probablemente el único– es la manera en que experimentamos la historia, el modo en que vivimos su movimiento. Ya no existe un "diferencial" entre nosotros y lo que a otros les sucede fuera de nosotros, que pueda ofrecer un mejor punto de referencia. Esto significa que la experiencia histórica se ha interiorizado, es decir, ha pasado a ser una experiencia personal.

Esta representación de las cosas se corrobora en lo que en otra parte he denominado "la privatización del pasado".[2] Antes, colectividades tales como una nación, un pueblo o una clase tendían el puente al pasado, mientras que hoy en día el pasado se ha convertido en un asunto individual. Hace apenas unos decenios que la historia representaba la historia de una nación, en tanto que en nuestros tiempos los archivos reciben sobre todo visitantes interesados en rastrear el árbol genealógico de sus familias. Hasta hace poco había fascinación por la lucha por la igualdad social, ahora nos cautivan las historias locales sobre las experiencias de comunidades y su turbulento paso a la modernidad, o nos interesa leer cómo nuestros padres y abuelos sobrevivieron a los terremotos históricos que azotaron el siglo xx. No existe ilustración más significativa de esto que el culto actual a la conmemoración y, sobre todo, a la memoria. La conmemoración privilegia la experiencia del pasado de las personas que llevan a cabo el acto conmemorativo; tales actos reflejan a menudo cierto desparpajo, que raya a veces en una impertinencia que hasta hace poco se hubiera considerado inapropiada; y es que en la conmemoración, el pasado queda reducido a un objeto pasivo y sin voluntad de lo que nosotros, aquí y ahora, consideramos casualmente que merezca ser conmemorado.[3] Sobre todo es preciso destacar que la palabra "memoria", en sentido estricto, sólo puede utilizarse al tratarse de individuos, ya que las abstracciones tales como una nación o un grupo social no pueden "recordarse" algo. Por eso, la noción de la "memoria colectiva", que introdujo Maurice Halbwachs hace tres cuartos de siglo, finalmente no va más allá de ser una metáfora, pero una vez que se le ha acogido comúnmente, incluso se ha convertido en la matriz de la forma en que nos relacionamos a partir de la publicación del monumental *Los lugares de la memoria* de Pierre Nora; no nos queda sino deducir que, en nuestro tiempo, la relación personal establecida con el pasado representa el modelo para relacionarnos con él.

[2] *Cfr.* F. R. Ankersmit, "The privatization of the past", en *Historical representation*, Stanford, 2001, pp. 149-176.

[3] Véase F. R. Ankersmit, "Commemoration and national identity", en E. C. de Rezende Martins (ed.), *Memória, Identidade e Historiografie*, Brasilia, 2004, pp. 15-41.

NOSTALGIA Y EXPERIENCIA HISTÓRICA

Lo que precede nos encamina a la nostalgia, pues el recuerdo nostálgico del pasado es más propio del individuo que de una colectividad. Y sobran razones para que examinemos la nostalgia, pues ésta, al igual que la experiencia histórica, nos conduce a un mundo de estados de ánimo y de sentimientos. Ahora bien, ¿la nostalgia y la experiencia histórica son dos variantes sobre un mismo tema,[4] o se diferencian realmente la una de la otra? Esta pregunta resulta cuanto más urgente, dado que en la reflexión sobre la historia y en la conciencia histórica se le ha prestado más atención a la primera que a la segunda. Llama la atención, además, que, pese a la actual "privatización del pasado" en la reciente teoría de la historia, el juicio sobre la nostalgia sea muy negativo, y rara vez ha sido de otro modo; la nostalgia nunca ha tenido buena reputación. Basta recordar el primer caso serio de nostalgia del que la historia hace mención: la mujer de Lot, en un arranque de nostalgia volteó hacia atrás para ver Sodoma y por ello Dios la convirtió en un poste de sal. No debe sorprendernos esta mala reputación, pues quien sufre nostalgia no se siente a gusto y preferiría liberarse de ese sentimiento. Por lo común se considera a la nostalgia una psicopatología, y que, quien la padece, adolece de una enfermedad del alma; por tanto, no pueden decirse muchas cosas positivas sobre ella.

Esto representa sólo una parte de la fea realidad acerca de la nostalgia, pues existen enfermedades del alma a las que cabe adjudicar cierto heroísmo. La conducta de alguien que sufre del trastorno maniaco depresivo tiene irrefutablemente algo de desenfrenado e impresionante; existe definitivamente una escala gradual entre la conducta de un psicópata y la que solemos apreciar como valiente o audaz. Recuérdese, además, el viejo *topos* de la afinidad que se supone entre la genialidad y la locura, cuyos antecedentes describió Foucault en su *Historia de la locura.* Y por más que dicha afinidad se ponga en entredicho ahora, se registra innegablemente cierta plausibilidad en la idea de que un loco pueda vislumbrar cosas en la realidad que sin duda están ahí, pero que las personas normales no alcanzan a ver.

La cosa es diferente en el caso de la nostalgia, ya que ésta no tiene un ápice de heroísmo y no encierra ninguna promesa de ideas profundas o geniales. El nostálgico se halla en un lugar en el espacio o en el tiempo donde se siente infeliz y desea volver al lugar donde estaba antes, que ya le

[4] Así lo representé en F. R. Ankersmit, "Historism and postmodernism: a phenomenology of historical experience", en *History and tropology. The rise and fall of metaphor*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1994, pp. 182-239.

es conocido y piensa que ahí se sentirá mejor. De lo anterior se deduce que, al parecer, no surgirá algo interesante de la nostalgia. Lo que es conocido, ya se sabe, y no surgirá nada de la nostalgia que no supiéramos ya. Peor aun, la nostalgia es producto de un miedo irreal y que sólo lleva a una conducta evasiva. El nostálgico no puede o no quiere encarar algo; rehúye la realidad. Christopher Lasch describió al nostálgico como un "sentimental incurable", que teme tanto al futuro como al pasado.[5] Y es posible formularlo de un modo aún más agudo: "La nostalgia es para la memoria lo que el *kitsch* para el arte", según Charles Maier.[6] La sentencia de Michael Kammen no es menos demoledora: "la nostalgia es, en esencia, historia sin culpa. Una herencia [que él equipara aparentemente con la nostalgia] es algo que nos inunda con orgullo más que con vergüenza".[7]

Cabe, asimismo, juzgar el fenómeno de manera más benévola, tal como demuestran los resultados de una investigación sobre el fenómeno realizada por Svetlana Boym, quien distingue entre la nostalgia "restaurativa" y la "reflexiva": en la primera predominan las connotaciones sobre todo negativas y en la segunda las positivas. Boym lo formula de la siguiente manera:

> La nostalgia restaurativa recalca el *nostos* [es decir, el regreso al objeto de la nostalgia] y pretende lograr una reconstrucción transhistórica del hogar perdido. La variante reflexiva se constituye a partir del *algia* [el dolor del alma que provoca la nostalgia], del anhelo en sí, y pospone el regreso a casa; con añoranza, ironía y desesperación [...] Para el nostálgico restaurativo, el pasado representa un valor en el presente; no tiene duración, sino que se refleja en una fotografía perfecta del momento y, además, no se supone que dicho pasado revele decadencia alguna; debe ser recién pintado según su "imagen original" y mantenerse joven para siempre. La nostalgia reflexiva se preocupa más por el tiempo histórico y el individual, por la irrevocabilidad del pasado y por la finitud humana.[8]

Boym plantea que la restauración de la capilla Sixtina representa el paradigma de la nostalgia restaurativa. Bajo todas las capas de barniz, las fisuras y los daños, y bajo una capa de casi cinco siglos de humo, hollín y sudor se ha buscado el pasado original, el que Miguel Ángel plasmó en el largo periodo que duró de 1508 a 1541. Quizá pueda encontrarse, en efecto, un pasado

[5] Citado en D. Löwenthal, "Nostalgia tells it like it wasn't", en M. Chase y C. Shaw (eds.), *The imaginary past: historia and nostalgia*, Manchester 1989, p. 20.

[6] C. Maier, "The end of longing? Notes towards a history of post-war German national longing", ponencia, Berkeley diciembre de 1995.

[7] M. Kammen, *Mystic chords of memory*, Nueva York, 1991, p. 688.

[8] S. Boym, *The future of nostalgia*, Nueva York, 2001, XVIII, p. 49.

auténtico al tratarse de la restauración de un fresco o de una pintura, aunque esto también queda por verse. Existe algo así como una historia de las técnicas de restauración, y tan sólo este hecho debe suscitar desconfianza. Y es que si en un tiempo la restauración se realizaba de tal modo y en otro tiempo de otro modo, significa que, aparentemente, la restauración no nos lleva de regreso a la autenticidad virginal, sino sólo a un punto de vista en la restauración, propio de un tiempo y un lugar. Por eso, Boym sitúa la nostalgia reflexiva en una línea con la célebre "invención de la tradición" acuñada por Hobsbawm. En este caso se trata de la transformación en rituales y de la formalización simbólica de las tradiciones que se adjudican, tal vez ingenuamente, al pasado, pero que se han inventado, en realidad, aquí y ahora. Un buen ejemplo de ello nos lo brinda Voskuil en el cuarto tomo de su célebre *Het Bureau* [El Instituto].* Voskuil y sus colegas del Instituto Meertens estaban filmando todo tipo de usos y costumbres rurales a fin de conservarlos para generaciones posteriores, cuando le invadió la duda:

> Resulta muy tentador creer que al hacer esto hayamos preservado para la posteridad también la vida de antaño, y lo hacemos más tentador al filmar los objetos –tal como ha ocurrido aquí– o al exhibirlos [...] tal como sucede en nuestros museos al aire libre. El que los visitantes y nosotros sucumbamos fácilmente ante tal tentación tiene su explicación en el hecho de que es nuestro interés darle un tinte romántico a aquel pasado, cuyo recuerdo flota todavía en el aire, de modo que posee el aroma de un paraíso perdido. Ésta es la razón por la cual la atención de nuestra mirada se ha ido desplazando a un momento cada vez más reciente. Antes, la época los abuelos se situaba alrededor de 1870, ahora se sitúa entre 1920-1930 [...] La realidad es que estamos siempre unos cincuenta años adelantados del pasado, y suponemos que aquellos elementos del pasado que poseen brillo ante nuestros ojos, brillaban también en el pasado; en esta suposición radica el error.[9]

Éste consiste, en esencia, en que confundimos con el pasado en sí nuestras construcciones del pasado, o mejor dicho, nuestras restauraciones del pasado, en ello consiste el error de la nostalgia restaurativa. Y cabe suponer que la mala reputación de la nostalgia –sus facetas de superficialidad y de cursilería– tiene su origen sobre todo en la nostalgia restaurativa.

La nostalgia reflexiva, en cambio, parte de los supuestos frágiles de la variante restaurativa; es decir, ésta desaparece por completo la distancia

* N. de la tr.: *Het Bureau* es un ciclo de novelas que parodia el quehacer académico y las relaciones interpersonales en una institución dedicada a la investigación y la documentación de la lengua y la cultura neerlandesas.

[9] J. J. Voskuil, *Het Bureau 4. Het A.P. Beerta-Instituut*, Amsterdam, 1998, p. 598.

que existe entre presente y pasado y pretende una especie de "recreación del pasado" en tanto que la reflexiva más bien conserva la distancia. Más aún, busca su punto de partida en la distancia, o como lo expresa Boym: "La nostalgia reflexiva no pretende reconstruir aquel mítico lugar llamado su casa; está enamorada de la distancia, no del referente en sí".[10] A diferencia de la restaurativa, la reflexiva no sólo respeta la distancia existente entre el presente y el pasado, sino que ésta representa incluso el verdadero objeto de la nostalgia. La nostalgia reflexiva consiste en la conciencia dolorosa de la distancia que existe entre el presente y el pasado, y es el objeto de dicha nostalgia.

Resulta crucial, por tanto, que la nostalgia reflexiva nunca desconozca la distancia, sino que más bien ésta se hará sentir con mayor intensidad conforme crezca la conciencia de la distancia temporal; esto quiere decir que la nostalgia reflexiva posee un estímulo implícito para hacerse sentir con más vehemencia e intensidad. En este sentido, la nostalgia difiere de sentimientos tales como el dolor, el hambre o la sed, orientados más bien a autoeliminarse. Y esto es lo que la nostalgia tiene en común con la *Sehnsucht* romántica; ésta tiende a transformarse a sí misma en objeto de la *Sehnsucht*; el deseo por sentir el deseo resulta más fuerte que el deseo por el objeto del deseo. Ello hace que la *Sehnsucht* sea algo infinito, algo que cabe considerar casi como una nueva característica permanente. La *Sehnsucht* recuerda lo que Freud denominaba melancolía, y que diferenciaba del duelo: el duelo llega a su fin un día, la melancolía, jamás.[11]

La nostalgia y la experiencia tienen en común la experiencia directa del pasado, que no transcurre vía la historiografía codificada o la forma colectiva de tratar el pasado. En cambio, la experiencia nostálgica –y en particular la reflexiva– del pasado consiste en gran medida en una experiencia de la diferencia, esto es, de la diferencia insuperable entre el presente y el pasado.[12] Esto, naturalmente, sólo puede ser así si la diferencia entre el presente y el pasado ya existe, lo cual significa que en la experiencia nostálgica del pasado, el presente y el pasado ya se han separado. La situación es distinta en el caso de la experiencia histórica a secas, en la cual el pasado se desprende de lo que hasta entonces formaba un presente indiviso. En esta precisa experiencia surge el pasado y se constituye en tanto objeto potencial de la investigación histórica. Cabe recordar la noción benjaminiana del aura y de la escisión de "la bola de nieve compuesta de presente y pasado".

[10] Boym, *The future of nostalgia*, p. 50.

[11] Véase S. Freud, "Trauer und Melancholie" (1917), en *Studienausgabe*, t. III: *Psychologie des Unbewußten*, Francfort del Meno, 1982, pp. 197-212.

[12] *Cfr.* Ankersmit, *History and tropology*, pp. 223-237.

Dicho de otro modo, todo objeto de investigación histórica debe su origen a la experiencia histórica que lo sitúa en el tiempo a una distancia de nosotros. "La experiencia del pasado" posee, por tanto, dos significados muy diferentes uno del otro. El primero es el equivalente de, por ejemplo, "la experiencia de una panorámica o de unas cataratas", por decir algo; primero existe la panorámica o existen las cataratas, de la cual –o de las cuales– adquirimos conocimientos empíricos por medio de la experiencia. Lo anterior representa lo que entendemos comúnmente por experiencia y cómo ésta está codificada en el empirismo. La otra experiencia es aquella en la que el objeto de la experiencia se constituye y, en específico, se anuncia en calidad de una experiencia histórica.

LA CORRELACIÓN ENTRE AMBAS VARIANTES DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

Ahora podemos comprender mejor cómo la noción de la experiencia –o de la sensación– histórica formulada por Huizinga se relaciona con aquella en la que el pasado cobra forma en tanto objeto. Él afirmaba que, en su caso, la experiencia histórica se consumaba sobre todo a partir de huellas insignificantes del pasado, tales como "un renglón en un documento antiguo, una crónica, un grabado o unas notas de una canción antigua"[13] y, en otra parte, menciona los grabados poco trascendentes que representan escenas de la vida doméstica, realizados por Jan van de Velde, artista del siglo XVII.[14] El autor de *El otoño de la Edad Media* asocia la experiencia histórica *expressis verbis* [con insistencia] con los detalles de la vida cotidiana, y de ninguna manera con acontecimientos de gran trascendencia –tales como 1494 o la revolución de 1789– que determinaron realmente el curso de la historia. Semejantes acontecimientos trascendentes significaron la despedida de un mundo viejo y la entrada en uno nuevo y ocasionaron una experiencia histórica en muchos contemporáneos, tal como la provocó el año de 1494 en el caso de Guicciardini y de Maquiavelo, y el de 1789 en Tocqueville y Michelet.

El caso es que la historia no da siempre pasos tan gigantescos como los que dio en 1494 y en 1789: suele evolucionar más bien por las vías de la gradualidad; puede suceder entonces que comprobemos, de repente, con sorpresa, que en determinado ámbito de la existencia humana el pasado se desprendió del presente sin que nos percatáramos de ello. Cabría denominar la experiencia histórica de Huizinga una especie de "maniobra de alcance en

[13] J. Huizinga, "De taak der cultuurgeschiedenis", en *Verzamelde werken*, 9 tomos, Haarlem, 1948-1953, t. VII, pp. 71 y 72.

[14] Huizinga, "Het historisch museum", en *Verzamelde Werken*, t. II, pp. 565-566.

el tiempo"; en un ámbito –que no suele ser muy prominente– de la existencia humana, el presente se ha ido estirando cada vez más hasta que la liga que une el presente con el pasado se rompe, dividiéndose en dos partes: el presente y el pasado. La experiencia histórica alcanza entonces, en un segundo, lo que se había pospuesto por un periodo más largo. La consecuencia es que de repente pareciera que recaímos en un presente más corto o más breve, porque el pasado conquistó un tanto de aquello que formaba parte del presente hasta hace poco. Existen buenos ejemplos para ilustrar lo anterior, así en la dimensión colectiva del manejo del pasado como en la individual. Las historias de amor de toda clase brindan, por supuesto, una fuente abundante de ejemplos de dicho fenómeno. Dos personas piensan que se aman, hasta que un incidente inocuo pone de manifiesto que eso dejó de ser el caso desde hacía mucho tiempo.

La vida cotidiana constituye, por excelencia, el ámbito en que se presentará el fenómeno de que el presente "se estira" hasta romperse, y son precisamente los artefactos intrascendentes del pasado –que a Huizinga le provocaron su experiencia histórica– los que pertenecen al inventario de la vida cotidiana. La noción de que la Revolución francesa representa un acontecimiento histórico de primerísimo orden no demanda mucha conciencia histórica, en cambio, la de que el reloj, la electricidad o el sistema de drenaje han transformado nuestras vidas es una idea menos obvia, y cabe agregar que la invención de la radio, de la televisión, de la computadora personal y del coche se sitúan en algún lugar entre la Revolución francesa y el sistema de drenaje. Las sensaciones históricas de Huizinga representaron este tipo de maniobras de alcance en el tiempo, en las que el presente, que está siendo estirado desde hace mucho tiempo, rompe repentinamente y queda partido en un pasado y en un presente muy reducidos. Lo paradójico es que, justamente, quienes más tienden a realizar estas maniobras de alcance son los conservadores, de modo que son ellos los que hacen que seamos los habitantes verdaderos del presente y, por tanto, sirven en el fondo a la modernidad. El conservador resulta ser mejor servidor a la modernidad que el progresista, porque debido a su amor por lo viejo busca estirar lo más posible el elástico del presente y por ello es quien con mayor frecuencia se ve confrontado con la rotura de éste.

Y una vez más resulta que la dimensión política termina siendo la predominante, como siempre. La política es el principio y el fin de toda historia.

ÍNDICE ANALÍTICO

Abbild (*véase también* copias) 211-212, 215
aburrimiento (*acedia, ennui*) 303-304
acedia (*véase también* aburrimiento) 288
Ahnung 116-120, 132
akrasia 209
Alltagsgeschichte 22, 341
amor 25, 69, 72, 109, 128, 148-149, 153-154, 156, 160, 164, 195-196, 235, 310, 344, 403
anachôrêsis 84, 86, 263, 382
applicatio 159, 234
aristotelismo 82, 85, 358
artes (plásticas) 24, 44, 214, 327, 331
ascent (*semantic* —) 54-57, 66-68, 179, 237, 317
asociación (*véase también* disociación) 176, 208, 239, 265, 326, 363-364
aura 85, 124, 167, 180, 184-186, 189-190, 193, 279, 352, 356, 392, 401
autenticidad (*véase también* experiencia estética) 33, 98-99, 117, 121, 123, 170, 176-177, 265, 273, 291, 293-294, 296, 331, 400

bildung 24-25, 128
bola de nieve (como metáfora de la relación que existe entre el presente y el pasado) 79, 189-190, 192-193, 279, 347, 392, 401

charity principle 52, 74
ciencias (exactas) 36-39, 48, 55-60, 68, 73, 76-77, 114, 135, 137, 161, 195, 205, 220, 229, 231-232, 273, 275, 359, 391-392
cimientos (de la experiencia) 354
civilización 119, 149, 162, 200-202, 235, 241, 279-280, 294, 322, 324, 344, 361, 371-372, 378-381, 384-389
color (*véase también* experiencia sensorial) 60-70, 126, 162, 243, 264
comprensión (histórica — distinción de la experiencia histórica) 13, 22, 28, 75, 88, 92, 99-100, 116-121, 125, 127, 140-141, 154, 166, 168, 188, 193, 207-209, 217-221, 224-227, 231-234, 246-248, 251, 253, 259, 299, 301, 337-338, 359, 366, 371, 375, 375, 377
conciencia estética 207-208, 233
conciencia histórica 14-15, 29, 68, 121, 139-141, 149, 160-161-218-219, 223, 225, 245, 279, 298, 337, 339, 372-375, 377, 379, 382-383, 398, 403

conciencia histórica occidental 279, 298, 371, 383, 376
conservador (*véase también* reaccionario, revolucionario) 140, 345-349, 372, 403
constructivismo 108, 121, 215
contexto 14, 22, 25, 38, 41, 43, 53, 62, 65-66, 74, 77-78, 82, 88, 98, 109, 122-123, 132, 134, 143-144, 147, 157, 167, 170-171, 184, 195, 198, 201, 208, 224-225, 229, 231, 235, 240-241, 259, 266, 268-273, 279, 286, 289, 292-296, 327, 329, 331, 349, 368
contextualización (*véase también* descontextualización) 85, 121, 124, 132, 144, 150, 157, 169, 174, 189, 268-269, 273, 291, 295-296
copias 185, 211
correspondance 192
culturas de la culpa 381
culturas de la vergüenza 381

deconstructivismo 23, 36, 60, 77-80, 87, 102-103, 174, 177, 266
descontextualización (*véase* contextualización) 85, 121, 124, 132, 144, 150, 157, 169, 174, 189, 268-269, 273, 291, 295-296
descripción 17, 57-58, 82, 94, 96-97, 110, 116, 127, 130, 150, 157, 162, 181, 195, 211, 213, 218-221, 227-228, 233, 244, 246, 250, 263, 265, 274, 278, 293, 301, 330, 353, 356-357, 364, 367-368, 376, 379, 385, 393
despersonalización 355, 374-375
disociación (*véase también* asociación) 176, 208, 239, 265, 326, 363-364
dolor (experiencia del) 13, 15, 25, 69, 70, 92, 98, 133, 177, 180, 197-202, 235-236, 240, 290, 297, 334, 348-349, 354, 373-375, 377-378, 388, 399, 401; — de Prometeo 344, 348

educación (estética) 206, 208
ennui (*véase* aburrimiento) 287-288, 290, 303-304
entramado (epistemológico) 88-91, 365
epistemología 13, 31 33, 35, 37, 39-41, 43-49, 51, 53, 55-60, 67, 69, 85, 121, 177, 202, 204-205, 208, 211-214, 217-218, 221, 225, 229-231, 233, 243, 246-247, 256-258, 260-263, 266, 273-275, 295, 306, 33, 354, 357-360
Erfahrung (*véase también* experiencia dialéctica) 75, 130, 144-146, 151, 159, 188, 192-193, 227-228, 234, 239, 324
Erlebnis 19, 130, 144-146, 188-189, 191, 221-222, 291
estados de agregación (de la identidad) 242, 349
estados de ánimo (y sentimientos) 26, 145, 200-202, 221, 235-238, 241-243, 272, 289, 324-329, 398
estética (*véase* experiencia estética) 24, 28, 116, 136, 192, 204-207, 209, 227, 229, 237-238, 240, 253-257, 259, 261, 263-273, 293, 331; ética — 320; educación — 206, 208: libertad — 57, 209: verdad — 205-213, 217-218, 233, 244, 253, 270
ética: — estética 320
experiencia 39-47, 49, 51, 53, 55, 57-65, 67-75, 87, 92; — de la lectura 82, 85, 87, 91-93, 95, 103; —del color 60, 63-65, 67, 69-70; — dialéctica (*Erfahrung*) 144-146, 150, 188, 227-230, 233-234, 253; — estética 116, 203-218, 237-238, 253-273, 293, 331; — histórica 116-126, 245-250, 280-290; estructura de la — histórica 146-162; — histórica sublime 119, 246, 250, 279-280, 326-330, 335-389; — intelectual 24-25, 267, 289; — mística 82, 240; — de la naturale-

za 92, 99-100, 102; —sensorial 119, 127-129, 133; — sublime 233-244, 246, 250-251, 279, 306, 355-358, 365-367; — traumática 279, 342-344, 348, 354-357, 362-364, 369, 371-374, 376; — sin sujeto de la experiencia 146, 151, 238, 240-241, 243, 256

forum internum 82, 84
fotografía 182-186, 190, 399

gramática (de la decoración, del ornamento) 319, 321
grotesco 316, 318

hermenéutica (véase Gadamer) 12, 17, 28, 36, 43, 60, 73, 85-87, 93, 95, 102
historicismo 141-146, 201-252, 357-358; definición del — 141-143
historización 157, 160, 174, 176, 202, 220, 229, 359, 385-387, 389
Horizontverschmelzung 74, 174, 225
humanidades 12, 28, 37-39, 48, 56-60, 73, 76-77, 85, 87-88, 174, 178, 204-206, 209, 220, 223, 231-233, 259, 262, 275, 391

identidad (pérdida de la —) 70, 157
imaginación (libre juego de la imaginación kantiana) 177, 305-306, 310, 324
inmediatez (de la experiencia) 62, 132, 266, 268
instrumentalismo 53
ironía 278, 283, 297, 399
Italia 147-153, 155, 162-163, 172-173, 373, 376-377, 381, 383

Jetztzeit 181-182

lenguaje (y experiencia histórica) 126-130
libertad (estética) 57, 209

matemáticas 239, 327-331
metafísica 39, 47, 78-79, 86, 106, 117, 171, 219
micro storie 143, 190
misticismo (*véase también* experiencia mística) 62, 118, 182, 240
mito 25, 97, 156, 160-161, 337, 347-348, 383-389
música (*véase también* experiencia sensorial) 64, 72-73, 90, 115, 117, 119-120, 124, 210, 237, 304, 325-327, 330-331

Nacherleben 117, 122
narratividad 29, 171, 176-179, 193, 195, 354, 385
naturaleza 160-161, 383-388
nostalgia 118, 173, 193, 267, 324, 387, 391, 393, 395, 397-401, 403

olfato (oler) (*véase también* experiencia sensorial) 24, 121, 264
olvidar 119, 126, 194, 247, 327, 335-337, 339-345, 352-353
ontología 50, 217, 225, 232, 243, 247, 259, 370
ornamento 279, 285, 307, 309-311, 313, 314, 316-322, 324-325, 329, 330

poesía 129, 131, 187-188, 207, 239, 249, 387, 391
pragmatismo 28, 47, 58, 72, 255-257, 259, 260
Pulcinella 280

Querschnitt 162, 168-170

Rausch 118
reaccionario (*véase también* conservador) 140, 246, 347, 348-349, 372, 403
realidad 11-12, 15-16, 25, 27, 32-33, 35, 37-38, 41, 44-59, 62-70, 73-74, 76-77, 80-87, 95, 99-100, 102, 105-110, 113, 115, 119, 124, 126-137,

141-142, 149, 151, 153, 157, 161, 167, 179, 180, 182-184, 187-188, 192, 194, 197-200, 203, 207-209, 212-217, 219, 221, 225-227, 231, 247,249-251, 254, 258-259, 262, 265-267, 270-271, 273, 276, 280, 283-287, 290, 295, 297, 302-304, 306-307, 309-314, 316-318, 322, 324-325, 327, 329, 332, 340, 344, 347, 350-351,354, 356-357, 359-363, 366, 368, 371, 374-375, 378, 380-383, 385-386, 340, 344, 347, 350-351, 354, 356-357, 359-363, 366, 368, 371, 374-375, 378, 385-386, 392-393, 396, 398, 400
recuerdo 25-26, 62, 118, 133, 146, 153, 156, 172, 174, 183, 190-193, 220, 241, 252, 263, 275, 286, 300, 303, 329, 342-343, 355, 362, 377-388, 398, 400
renacimiento 43, 82, 86, 149-150, 160, 167, 241, 309, 324, 371, 376-377, 381-382
representación (histórica) 17, 48, 65, 67-68, 87, 392
revolucionario (*véase también* conservador) 140, 273, 345-347, 372, 403
rococó 101, 279, 285, 287, 314, 316-322, 324-325, 327-330
romanticismo 34-36; nuevo — 24, 26, 33-36, 40, 56, 176, 207, 223
ruptura 28-29, 36, 78, 122, 142, 189, 192, 229, 297, 318, 339, 347, 362, 371, 379, 392-393

Sehnsucht 33, 148, 154, 157-159, 173, 180, 304, 387,401
sensación (histórica) 105, 116-117, 123, 130, 402
sensitivismo (*véase también* estados de ánimo, *y* sentimientos) 127-130, 133, 145, 200-202, 221, 235-238, 241-243, 272, 289, 324-329, 398
significado 12, 25, 28, 44, 48, 62, 64, 75-79, 81, 83-88, 90-95, 102, 112, 118, 123, 144, 146, 152-153, 166-167, 170, 182, 184, 186, 199, 201, 210, 214, 221, 224-225, 238, 243, 245-246, 249, 252, 255, 264, 267, 280, 283, 287, 291, 294-296, 300-301, 305, 311, 313, 319, 324, 350, 352-354, 362, 392
Spiegelbilder (imagen reflejada) 211, 215, 249
Spieltrieb 209
sublime 353-360, 383-389; Burke y lo — 177, 240, 249-250; Kant y lo — 177; Longino y lo — 357 (*véase también* la experiencia histórica sublime)
superficie 49, 82, 98, 108, 118, 124, 154, 157, 171, 187-188, 190, 216, 231, 262-263, 265, 270-271, 273, 307, 324, 328, 330-331, 341, 380,

tacto (*véase también* experiencia sensorial) 24, 119, 121, 126, 128-129, 133, 187, 197, 261,
Tempietto 310-312
teoría 11-13, 17, 19, 22-24, 26, 39-40, 44-45, 48, 50-52, 54-56, 61-63, 68, 75-77, 88, 90, 97, 102-103, 108, 110, 114, 120, 135, 137, 164, 177-179, 194-196, 206, 211, 217-218, 220-221, 227, 231, 243, 245, 255, 257, 261, 263, 273, 275, 277-278, 295, 300, 312, 333, 338, 354, 363, 395, 398
teoría de la correspondencia 44-45, 135, 257, 295
teoría del conocimiento (*véase* epistemología) 13, 31, 33, 35-37, 39-41, 43, 49, 51, 53, 55-60, 67, 69, 85, 121, 177, 202, 204-205, 208, 211, 213-214, 217-218, 221, 225, 229-231, 233, 243, 246-247, 256-258, 260-263, 266, 273, 275, 295, 306, 333, 357-360

tertium 21, 46-47, 52, 176, 178
texto (*véase también* experiencia de la lectura) 22-23, 37, 74, 77-95, 102, 112, 125-126, 131-133, 188, 203-204, 215, 221-222, 230-231, 233-234, 247-248, 252, 259, 266-267, 272, 283, 299, 301, 336, 363
tradición 31, 37, 43-44, 46, 68, 74, 76, 79-81, 85, 87, 96-99, 121-122, 141, 152, 165, 169, 175, 192, 202, 205, 230-232, 247, 256, 258, 261, 270, 272-273, 275-276, 291, 298, 363, 394, 400
transfiguración 330, 364, 368, 370
transición 34-36, 161, 192, 222, 270, 274-275, 277, 297, 301, 312-313, 318, 345-347, 364, 384-387
translation (*radical—/interpretation*) 49, 51-52, 55, 58, 64
trascendentalismo lingüístico 71-101
trascendentalismo 77-93 (*véase también* trascendentalismo lingüístico)
trauma (*véase también* experiencia traumática) 70, 141, 279, 337, 342-350, 353-358, 360, 364, 369, 371-372-375, 379, 385
Unverborgenheit 270

verdad (estética) 205-213, 217-218, 233, 244, 253, 270; —histórica 134, 232, 245, 252, 296, 392
Verstehen 26, 221, 246
vista 24, 26, 41, 49, 54, 56, 60, 65, 69-71, 75, 109, 115, 119-121, 124, 128, 132, 144-146, 156, 166-167, 169, 171-172, 176-177, 181, 188-189, 193, 195, 204-205, 211, 223-227, 229, 232, 234, 242, 244-245, 250, 255, 259, 261, 268, 270, 277, 280, 291, 294, 299, 303-304, 306-307, 309, 311, 319, 322, 332, 340, 352-353, 357-358, 362, 380-382, 396, 400
Vorgriff der Volkommenheit 230

Wirkungsgeschichte 74-75, 78, 86, 159, 174

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Adorno, Th. W. 59, 144-145, 185, 192, 193, 265
Alanus de Insulis 83
Albert, K. 217
Alembert, J. d' 330
Allen, W. 337
Apuleyo 300
Arcimboldo, G. 250-251
Ariès, Ph. 112
Aristóteles 31-32, 42, 82-84, 121, 128-129,197, 205,261, 269
Atget, E. 181-184, 186
Auerbach, E. 182
Austin, J. L. 23, 258, 260
Ayer, A. J. 23

Bach, J. S. 124, 237, 326-327
Bachofen, E. 16, 111
Bal, M. 304
Balzac, H. de 102
Banville, J. 367, 370
Barante, P. B. barón de 298
Barthes, R. 37, 71-72, 102-103, 186, 186, 208, 299
Bataille, G. 240
Baudelaire, C. 187, 190-193
Baudrillard, J. 214
Bauer, H. 309-311, 314, 316-320
Bauman, Z. 246, 297
Beardsley, M. C. 255, 263-265, 268-269, 293
Beethoven, L. von 119-120, 124
Beets, N. 27
Benedict, R. 381
Benjamin, W. 14, 28, 31, 68, 139, 144, 153-154, 157, 167, 180-181, 193, 265, 271, 279, 324, 335, 347, 352, 356, 385, 392
Benson, C. 255, 264
Benveniste, E. 208
Bérain, J. 309-313, 316, 320
Berkeley, G. 34
Bernoulli, hermanos 330
Bernstein, R. 256
Bevir, M. 94
Blanchot, M. 240
Boeckh, P. A. 168
Boileau-Despréaux, N. 357
Bollnow, O. F. 118, 233-234, 238-239, 325-326, 347
Bon, G. Le 294
Bonald, L. G. A. vizconde de 346
Borges, J. L. 90
Boyle, R. 41-42, 55
Boym, S. 399-401
Brakel, H. van 277
Braudel, F. 22, 96, 109, 298-299
Brillenburg Wurth, C. A. 159

Bullough, E. 256, 268-269
Bulthuis, J. 101
Burckhardt, J. 28, 70, 75, 111, 132, 141-143, 157, 162-173, 175, 177, 180, 184, 189, 195, 243, 245-246, 340, 347, 353, 383, 387, 392
Bürger, P. 268
Burke, E. 13, 69, 177, 240, 249, 250, 346, 354, 358

Campin, R. 124
Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 282
Caravaggio, M. M. el 304
Carlos V 377
Carlos VIII 376
Carlyle, Th. 298
Carrard, Ph. 298-299
Catón el Viejo 393
Cecchini, P. M. 289
Cézanne, P. 187
Charcot, J. M. 349
Chopin, E. 326
Cicerón 337
Cimabue 214
Claraval, Bernardo de 82-83
Clarendon, E. H. 141
Clark, K. 263
Clemente VII 377
Clive de Plassey, R. barón 241
Coetzee, J. M. 246
Cohen, H. 329
Coletti, T. 83
Collingwood, R. G. 40, 94, 269
Condillac, E. B. de 239
Constant, B. 298
Constantino el Grande 167
Cook, J. W. 198
Croce, B. 169, 171
Crowther, P. 305
Culler, J. 123, 296
Cusano 328
Cuthbertson, J. 330
Cuyp, A. 101

Dalí, S. 354
Dante 163
Danto, A. C. 185, 358, 362, 364, 366, 368-370
Davidson, D. 19, 23, 27, 28, 37, 43, 46, 48-49, 51, 54, 58, 74, 105, 230, 257, 259-260, 295, 392
Deffand, M. marqués de 290
Delumeau, J. 373
Dennett, D. 23
Derrida, J. 16, 22, 37-38, 43, 60, 72-75, 77-78, 80, 86, 128-129, 188, 246, 250, 272, 274, 296
Descartes, R. 31, 34, 39, 43, 57, 81-82, 86, 88, 106, 121, 202, 205-206, 208, 260, 262, 273, 357-358, 382
Dewey, J. 25, 31, 58, 206, 233, 253, 255-257, 263, 265-266, 268, 270, 272, 293
Deyssel, L. van 127-131, 134, 302
Dickinson, E. 335-336, 363
Dilthey, W. 8, 36-37, 40, 60, 75, 94, 144, 167, 169, 171, 202, 204, 218-219, 227, 230-233, 244-245, 273, 291, 359
Dostal, R. 218, 230
Dostoievski, F. 210
Dray, W. 94
Droysen, J. G. 36, 40, 110, 220, 359
Duby, G. 298
Duchamp, M. 262
Dufrenne, M. 256
Dupleix, J. F. 241
Durero, A. 319-320

Ehrenzweig, A. 100
Eichendorff, J. von 28, 146, 149-157, 160-164, 171-172, 189, 195, 213, 392
Einstein, A. 322
Elster, J. 336, 343
Epicuro 98
Escher, M. C. 308, 317
Euler, L. 330

Everdingen, A. van 309, 317
Eyck, hermanos 13, 111, 124, 132

Felipe el Bueno 380-382
Fenichel, O. 288
Ferguson, A. 219, 222
Fichte, J. G. 109, 168, 219-220, 298, 395
Fisher, J. 145, 192, 255
Flaubert, G. 102
Foucault, M. 37, 341, 398
Frege, G. 35, 37, 75-77
Freud, S. 294, 300, 300, 337, 342, 350, 360-362, 379, 387, 401
Frey, H. J. 201, 232
Froissart, J. 373
Fukuyama, F. 246, 394
Furet, F. 232

Gadamer, H.-G. 16, 28, 35, 38-39, 43, 60, 72-75, 78-80, 86, 107, 127, 144-145, 151, 155, 159, 165, 167, 174, 176, 181, 197, 199, 201-235, 237, 239, 241, 253, 256-257, 259-260, 264, 266, 268-269, 273, 293, 307, 309, 340, 358-359, 392
Gage, J. 64-65, 67
Gainsborough, Th. 100
Galeazzo, G. 376
Galileo, G. 88, 163
Gay, P. 210, 376
Gellrich, J. M. 84
Gibbon, E. 131
Gillot, C. 285-286, 291
Ginzburg, C. 131, 143, 170, 288
Giotto (di Bondone) 163, 214
Goes, H. van der 124
Goethe, J.W. von 16, 19, 28, 60-63, 65-69, 101, 111, 146, 149-151, 156, 164-165, 171, 187, 203, 283, 298, 309, 319, 321, 383, 391
Gogh, V. van 212, 217
Goldstein, L. J. 110
Goll van Frankenstein, J. E. 101
Gombrich, E. H. 97
Goodman, N. 24, 97, 206
Gorter, H. 129, 134
Gossman, L. 172, 340
Goya (y Lucientes), F. de 124
Greco, El 88-90
Greenberg, C. 115, 187
Greenblatt, S. 381
Gregorio de Tours 373
Grondin, J. 209, 212, 217-218, 225, 227-228, 232, 248
Gros, A. J. barón 213
Guardi, F. 279-280, 282
Guardi, G. 283, 285-286, 289-292, 296, 302-303
Guicciardini, F. 70, 141, 172, 245-246, 373, 376-379, 381-383, 393-395, 402
Guizot, F. 258, 298, 342

Hackaert, J. 96
Händel, G. F. 327
Halbwachs, M. 275, 397
Hartley, L. P. 147
Haydn, J. 327
Healy, S. D. 288, 290
Hegel, G. W. F. 31, 34-35, 42, 59, 70, 109, 142, 145, 168, 207, 219-221, 225, 227-228, 231-232, 242, 298, 350-353, 359-364, 375-376, 379, 385-386, 393, 395
Heidegger, M. 15, 23, 43, 72, 74, 79, 202, 212, 217-218, 225, 243-244, 247-248, 256, 270, 306, 333, 359
Heine, H. 152, 163
Heráclito 340
Herder, J. G. 16, 28, 71, 111, 146, 212, 225, 229, 298
Heyden, J. van der 101
Hipódamo de Mileto 72
Hitler, A. 297, 372, 396
Hobbes, Th. 78, 210
Hobsbawm, E. J. 23, 141, 400
Hofmannsthal, H. von 123, 150, 367

Hogarth, W. 319
Hölderlin, F. 19, 180, 187, 201, 232, 298, 362
Hugo, V. 360
Hugo de St. Victor 83
Huizinga, J. 392, 402-403
Humboldt, W. von 116
Hume, D. 34, 39-40, 57, 235-236, 239, 242, 251, 310, 358
Husserl, E. 31, 221
Huysmans, J. K. 132

James, W. 58, 305
Janet, P. 349, 355, 374
Jansonius, F. 130, 134
Jaspers, K. 237
Jauss, H. R. 226
Jay, M. 32, 34, 79, 145, 189, 240, 274
Johnson, S. 260
Jolles, A. 124
Jünger, E. 188

Kafka, F. 190, 299
Kamerbeek, jr., J. 135
Kammen, M. 399
Kant, I. 13, 23, 34, 39, 41, 43, 57, 67, 69, 86, 159, 177, 202, 205-206, 208-209, 209-220, 222, 234-235, 242, 247, 251, 260, 262, 268, 278, 298, 305-306, 324, 336, 342-343, 352, 354, 358-359, 375, 382, 393
Kernberg, O. F. 287-288
Kessler, A. S. 225
Keun, N. 101
Klopstock, F. G. 298
Koselleck, R. 139-141, 337, 395
Krul W. E. 126, 133, 217, 240
Kuhn, Th. S. 38, 229, 303
Kuyper, A. 85

Lacan, J. 250
LaCapra, D. 371-372
Lamartine, A. de 298
Lampe 336, 342
Lancret, N. 285-286, 291
Lang, B. 208
Lasch, C. 399
Laslett, P. 343
Lavisse, E. 175
Leibniz, G. W. 64, 77, 178
Lefebvre, G. 232
Lenau, N. 158-159
Ligorio, P. 309
Locke, J. 34, 39, 57, 205, 234, 337, 354, 358
Longino 357
Loos, A. 307, 309, 324, 330
Lorenzo el Magnífico 376-377, 393
Lowenthal, D. 147, 399
Löwith, K. 168, 170
Lübbe, H. 338
Ludovico el Moro 376
Luhmann, N. 200-201
Luis XIV 210, 213-214, 262, 320
Luis XV 101

Mahnke, D. 77, 178
Maier, C. 399
Maintenon, F. marquesa de 320
Maistre, J. de la 346
Malebranche, N. de 271
Mallarmé, S. 128-129, 239
Man, P. de 37
Mann, Th. 149
Mannheim, K. 345
Maquiavelo, N. 70, 141, 172, 245, 373, 376-377, 380, 383, 402
Marquard, O. 248
Magritte, R. 262
Marx, K. 107, 341-342, 395
Matisse, H. 187
McCullagh, B. 245
McDowell, J. 37, 97
Meiland, J. W. 110
Meinecke, F. 112, 146, 164-165, 175
Meissonnier, J. A. 316-318, 320, 324
Metsu, G. 112
Metternich, K. von 371

Meyer, J.-E. 311, 374-375
Michelet, J. 102, 175-176, 232, 246, 298, 332, 353, 376, 402
Miguel Ángel 399
Milton, J. 250
Mink, L. O. 215-216, 363
Mommsen, Th. 131, 173
Monet, C. 292
Monod, G. 175
Montaigne, M. de 32, 240
Montesquieu, Ch. barón de 375
Moore, G. E. 23
Moritz, K. P. 151
Möser, J. 278
Mozart, W. A. 264, 290, 326-327
Munz, P. 216

Nagel, Th. 247
Napoleón 73, 120, 210, 213-214
Neumann, B. 321
Neurath, O. 236
Newton, I. 60-61, 66, 68, 178, 328, 330
Nicholsen, S. W. 185, 190
Nietzsche, F. 195, 300, 337-341, 353, 358-361, 363, 383, 386
Nora, P. 17, 22, 275, 397
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 207, 298, 326, 346

Oakeshott, M. 110
Oeri, J. 75, 162-163
Osborne, H. 255, 268
Overbeck, F. 147-148

Pasquier, E. 278
Pater, J. B. 285-286, 291
Peirce, C. S. 58
Pforr, F. 148
Piaget, J. (piagetiana) 100
Pijnacker, A. 101
Pike, K. L. 49
Piranesi, G. 285, 317
Platón 25, 32, 42, 156, 189, 192, 209, 347-348
Plotino (plotiniana) 217
Pocock, J. G. A 160
Pollock, J. 183
Pope, A. 244
Popper, K. R. 229, 231
Praz, M. 16, 111, 175
Prendergast, C. 71
Prescott, W. H. 111
Pronk, C. 101
Proust, M. 14, 25, 118, 190-191, 379
Putnam, H. 87, 97, 102

Quine, W. V. O. 19, 23, 28, 37-38, 49-58, 64, 66-67, 114, 179, 369

Rafael 148
Ramberg, B. T. 52
Ranke, L. von 33, 36, 109, 165, 167, 172-173, 202-204, 219-220, 229, 244, 332, 338, 340, 395
Reed, E. S. 31, 72
Rembrandt 124
Riegl, A. 319
Rigaud, H. 210, 213-214
Rilke, R. M. 149-150
Rochefoucauld, F. duque de La 290
Rodolfo II 250
Romein, J. 393, 395
Rorty, R. 13, 16, 19, 27-28, 31, 43-49, 51, 53-54, 56-58, 60, 71-75, 78, 80, 82, 84-86, 205, 246-248, 250, 256-257, 259-260, 266, 274, 295, 391
Rousseau, J. J. 26, 290
Roy Ladurie, E. B. Le 288, 298
Ruisdael, J. van 99, 101
Runia, E. H. 15, 74, 142, 168, 170, 173, 280
Rüsen, J. 141, 165-168, 172, 189-190, 338
Ruskin, J. 97
Russell, B. 23, 37
Rykwert, J. 307

Sacks, O. 349
Saint-Simon, C. H. conde de 320
Sajonia-Weimar, K. A. gran duque de 151
Sartre, J. P. 356, 370
Saussure, F. de 37, 75-77
Schama, S. 112, 180-181
Schapiro, M. 311-313, 317
Schelling, F. 298
Schiller, F. von 206-209, 268, 298
Schlegel, F. von 298
Schleiermacher, F. D. 188, 230
Schmitt, C. 207
Schönberg, A. 90
Schoock, M. (Schoockius) 81-82
Schopenhauer, A. 41, 120, 166, 200, 274
Schubert, F. 64
Scruton, R. 304, 306
Searle, J. R. 23, 38, 61
Seignobos, C. 175-176
Sennett, R. 290
Shakespeare, W. 122, 380-381
Shusterman, R. 254-256, 266-268
Socrates 4, 70, 350-251, 353, 360-362, 376, 385, 388, 393
Spengler, O. 327-330
Spinoza, B. de 21, 106
Stein, G. 86
Straßer, S. 325
Strawson, P. F. 23, 37

Tácito 131, 141
Tarde, G. 294
Tarski, A. 45, 51-52, 54, 295
Teichert, D. 227
Terada, R. 79
Thierry, A. 342, 376
Tieck, L. 152
Tiepolo, Giambattista 282-283
Tiepolo, Giandomenico 282-283
Tocqueville, A. de 131, 141, 232, 245-246, 258-259, 298, 301-302, 332, 336, 371-372, 393-395, 402
Tolstoi, L. 73
Tournier, M. 199
Troost, C. 101
Tucídides 109, 141
Turner, V. W. 384, 386

Urmson, J.O. 254

Vanderjagt, A. J. 82-83, 380
Velde, J. van de 123-124, 402
Verbeek, Th. 82
Vico, G. 40, 221, 278
Vinci, L. da 124
Vinkeles, R. 101
Virgilio 187, 250
Vitruvio 309
Voisin de la Popelinière, L. 278
Voetius, G. 81-82
Voskuil, J. J. 400
Vovelle, M. 298

Wagner, R. 147, 152
Warhol, A. 185, 370
Watteau, A. 285-286, 291, 317-318
Weber, M. 192, 345-346, 376
Weinsheimer, J. C. 229-230
Wenzel, J. 169, 171, 173, 387
Wersin, W. von 322
Weyden, R. van der 111, 124, 331
White, H. 22, 26, 91, 103, 131, 179, 204, 208, 260, 363
Wittgenstein, L. 16, 23, 37, 47, 70, 197-201, 330
Wood, D. C. 79
Wright, G. H. Von 94

Yorck von Wartenburg, L. Conde 225

Zammito, J. H.38
Zeldin, Th. 210
Zola, E. 210

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Friedrich Overbeck, *Italia y Germania* (1828)
Nueva Pinacoteca, Múnich 147

Francesco Guardi, *Arcada con linterna*
Gallería della Accademia Carrera, Bergamo 281

Claude Monet, *Esquina de estudio* (1875)
Museo d'Orsay 292

Jean Bérain, grabado de fines del siglo XVII
Biblioteca de la Facultad de Letras, Universidad de Utrecht,
Utrecht. 308, 309, 311

Grabados tomados de Juste Aurèle Meissonnier,
Livre d'ornemens et dessines (1734)
Biblioteca de la Universidad de Groninga, Groninga. 315

Grabado tomados de W. von Wersin, *Das elementare Ornament*
und Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments (1940). 323

El oficio de la historia

El objetivo de esta colección es difundir la reflexión que el historiador y el científico social hacen o han hecho sobre el oficio de la historia. Con la publicación de ensayos historiográficos, testimoniales o epistemológicos, cada volumen pretende ser un complemento eficaz en la práctica de la investigación histórica. Quiere ser un espacio abierto no sólo a los historiadores sino a investigadores de otras disciplinas tales como la psicología social, la sociología de la cultura, la antropología, la filosofía...

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

9 786074 171167

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA SUBLIME

En 1902 el gran historiador holandés (igual que Frank Ankersmit) Johan Huizinga visitó una exposición de pintura flamenca, y al contemplar algunas pinturas de los Van Eyck y de Rogier van der Weijden experimentó de manera directa, no mediada, el pasado que pervivía en esos cuadros, pertenecientes al pasado y al presente a la vez. Esta experiencia histórica vino a ser la fuente de la inspiración para la escritura de su obra más conocida, *El otoño de la edad media* (1919). La experiencia de Huizinga es el caso paradigmático de la "experiencia histórica sublime", expresión en la que la última palabra es empleada en el sentido técnico en el que la usó Kant. Huizinga, al referirse a ella, habló de "la gracia de la experiencia histórica".

La experiencia histórica sublime, como Ankersmit la entiende, antecede a la más auténtica práctica historiográfica y puede aportar la motivación profunda para emprenderla. Constituye la respuesta a la pregunta sobre el origen y la naturaleza de la conciencia histórica, esto es, a la pregunta por cómo surge la noción misma del pasado histórico. *La experiencia histórica sublime* apareció originalmente en inglés en 2005 y posteriormente el autor preparó una nueva versión en neerlandés, que fue publicada en 2007. Este libro es la traducción al español de la versión holandesa.

Frank Ankersmit es en la actualidad una referencia imprescindible en cualquier discusión en el ámbito de la teoría de la historia. Es autor de catorce libros, editor (o coeditor) de otros diez y ha publicado cerca de 150 artículos. En 2007 fundó la revista *Journal of Philosophy of History*, de la que es el editor en jefe.